الحداثة بين المشروع والإشكال عند النقّاد والشّعراء العرب المعاصرين

محمد علي الموساوي

مدخل

يقف وراء مشروع الحداثة العربي سؤال ممضّ عات قديم متجدّد هوكيف السّبيل إلى النّهضة؟ وهوالسؤال الذي تعدّدت أشكال طرحه «فسأل عبد الله النديم لماذا هم أقوياء ؟ وجاء شكيب أرسلان بتساؤله الشهير «لماذا تقدّم الغرب وتخلف الشرق» (1)، «وهي أسئلة/ سؤال أوقد لهيبها» التّحدي الحضاري الغربي الذي أيقظنا من سباتنا والذي ربطنا به متّخذا من نفسه مركزا ومنّا محيطا أوجزءا من محيط (2) فمنذ رفاعة رافع الطّهطاوي وكتابه «تخليص الابريز» 1943 والسؤال لا يزال قائما مربكا «ذلك أنّه سؤال قسري فرض المنتصر صيغته وألزم المهزوم بإجابات لم يتعوّد عليها، ذلك أنّ الانسان يطمئنّ إلى سؤال صدر عن خبرته ويتلعثم أمام آخر أملته خبرة وافدة» (3). في هذا السياق المربك نشأ مشروع الحداثة العربي فتحوّل المشروع إلى مشاريع تستنصر الماضي التّليد حينا بلسما شافيا من مرارة الشعور بالهزيمة وتقطع معه أحيانا منبهرة بالآخر نموذجا أوفى، وهكذا تحوّلت الحداثة في الفكر العربي الحديث والمعاصر إلى قضية أضحت بموجبها الحداثة حداثات تختلف تبعا لاختلاف خلفياتها النظريّة والايديولوجية وهوما تجلّى في المجال الإبداعي الفنّي. فإذا كانت الحداثة الغربية قد أرست في المجالات الفنيّة جميعا جماليّة القطيعة (Esthétique de la rupture) وألحّت على الإبداعيّة الذاتية فدفعت إلى تجاوز «الأجناس السّابقة في الأدب» (4)، فإنّ الحداثة الأدبية العربيّة ظلّت - وقد صمتت - كلمة كثيرة الأقنعة لا تكشف عن الموضوع الذي تقصده بقدر ما تعلن عن موضوع تهرب منه متوسّلة حزمة من الكلمات الغائمة : المبدع الإبداع الاحتفاء بالنّص الاحتفال باللغة العذراء والتّبشير بحادث غير مسبوق (5).

وتحاول هذه الدراسة أن تلقي الضوء على هذا الجدل حول مفهوم الحداثة لدى النقاد والشعراء العرب المعاصرين باعتبارهم طرفا مساهما في صياغة الخطاب الفكري العربي المعاصر، وقد حاولنا في تقصّي هذا الجدل أن نمارس مقاربة قائمة على النمذجة والتّوزيع خاليا من كلّ نزعة معيارية تقييمية. ولذلك سعينا إلى مسح المشهد النقدي والشعري العربي المعاصر في غير ادّعاء الإلمام التّام الذي قد يفيض على حدود الدراسة فاعتمدنا بشكل أساسي كتابي جهاد فاضل «أسئلة النقد» و«أسئلة الشعر». ورأينا أن نقسّم الدراسة، إلى محاور ثلاثة نعتبرها متعالقة عضويا، محور أوّل فيه نتعقب حدّ مصطلح الحداثة عند

النقاد والشعراء العرب المعاصرين، ومحور ثان نتبيّن فيه التراث من منظور حداثي ومن المنظور ذاته نستقصي العلاقة مع الآخر في محور ثالث.

إشكالية التّحديد

يصل الاختلاف في تحديد مصطلح الحداثة بين النقاد والشعراء العرب المعاصرين حدّ التناقض التّام تمثلا لها ومواقف منها وعليه رأينا تصنيف تحديدات الحداثة وفقا لمختلف الدلالات التي اتخذها المصطلح.

الدّلالة الغيرية

هي دلالة ترى في الحداثة فكرا وافدا نزل بثقله على الفكر العربي ؛ دلالة نجدها عند أنطون المقدسي يقول : «لكن الحداثة بكافة أبعادها هبطت علينا بشكل مفاجئ هبطت بجيّدها ورديئها وأقصد بالرديء المجتمع الاستهلاكي وأقصد أيضا بعض التطرّفات الواضحة في بعض كتابات الأدباء الفرنسيين على الخصوص، ومن المعلوم أنّ الضعيف يظنّ أنّ كلّ ماهو من الموضة جدير بالتقليد» (6).

إنّ الحداثة وفقا لهذا الفهم مقولة غير عربية، هي ضرب من الموضة الوافدة وهو فهم يخفي توجّسا من المقولة ويدعو ضمنا إلى إحكام التّعامل معها وإن كان لابدّ من هذا التّعامل فليكن انتقائيا حذرا من مغبّة السقوط في التّقليد. ويظهر هذا في استدراك المقدسي الذي يقول : «ولكن يجب أن لاننسى أنّ الآثار الكبرى التي تعبّر حقا عن الحداثة قد جدّدت حساسيّة الانسان مع الموجودات ومن هذه المؤلفات الكبرى أظن أنّي أشرت إلى لوحات سلفادور دالي ويمكن أن أضيف مسرح بيكيت والأمثلة كثيرة وهذه الحساسيّة هي التي تنتقل إلينا اليوم تدريجيا ونصطنعها... وربّما أنّ مجموعات محمود درويش الأخيرة توفر لنا بعض الدليل على ذلك» (7).

وغير بعيد من هذا قول محمد أمين العالم : «الحداثة محاولة لاقتلاع الانسان عن واقعه وباسم التجديد والتّحديث، مرحبا بالتجديد ولكن التجديد الذي يعبّر عن إحساسنا بالحياة، ومرحبا بالشّطحات الإبداعية التي نكتشف بها ولكن لا نتغرّب منها» (10). هكذا تتخذ الحداثة دلالة غيرية تدعو إلى الاحتراز وتستوجب التّمحيص والانتقاء.

أدونيس وجمالية القطيعة

إنّ اللافت في الرؤية الأدونيسيّة للحداثة أمران أوّلهما أنّها جريئة مشاكسة لسياقها الفكري خلقت لنفسها ضربا من الاستقطابية إما تحفّظا عليها يصل أحيانا إلى حدّ اتهامها بخدمة مشاريع مشبوهة (9) وإمّا تبنّيا لها (من قبل مجلة«شعر»). وثانيهما أنّها رؤية نامية تقوم على النّقد الذاتي والمراجعة وهوالأمر الذي يجد تفسيره في انشقاق أدونيس عن خطّ مجلة «شعر».

ولهذا توزّعت الحداثة عند أدونيس على دلالتين تتبنّى الأولى مقولة جمالية القطيعة وهي مقولة / أساس نهضت عليها الحداثة الغربية وتظهر في تعريفه الحركة الجديدة في الشعر بالقول :

«تستند الحركة الجديدة في الشعر العربي إلى الأسس الأدبية التالية :

أوّلا، التمرّد على الذهنية التّقليدية الذي بدأه الشعراء القدامى وانضاجه وإيصاله إلى أقصى ما تتيحه التّجربة الشعرية دون أي نوع من أنواع الخضوع للتّقليد، فلا يتم التجديد بالعودة إلى التقليد أو بالتلاؤم مع أشكاله الشعرية بل إن في ذلك انفصالا عن الحاضر وتقييدا للحساسيّة وخيانة للواقع، التقليد ثبات والحياة حركة ومن يبقى في التقليد يبقى خارج الحياة...

ثانيا، تخطّي المفهوم القديم للشعر العربي وأعني بذلك تخطي ما فيه من قيم الثبات وأشكاله من جهة ومن جهة ثانية تخطّي معناه بالذات، المعني الذي حدّد بأنّه

«كلام موزون مقفى» ومن ثمّ تخطّي الثّقافة الفنيّة النقدية التي نشأت حول هذا المفهوم تخطّي مصاحباتها جميعا.

ثالثا تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثوقية جمالية وأنموذجا لكلّ شعر يأتي بعده أومقياسا له أوأصولا أخيرة» (10).

ويضيف في سياق آخر مؤكّدا على معنى التّمرد والتجاوز والتخطّي، وهي جميعا إبدالات لمعنى القطيعة «لعلّ خير ما نعرّف به الشعر الجديد هوأنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السّائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النّظر إليها. هكذا يبدوالشعر الجديد أوّل ما يبدوتمرّدا على الأشكال والطّرق الشعرية القديمة. فهو تجاوز وتخطّ يسايران عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية» (11).

وأمّا الدلالة الثانية للحداثة فهي دلالة إبداعية وقد خصّصنا لها قسما من المحور الأول مستقلا.

الدّلالة التوفقيّة

يعتبر المعنى التّوفيقي للحداثة الأكثر انسجاما مع الفكر العربي الحديث الذي كان منذ «الطهطاوي وكتابه» تخليص الابريز في تلخيص باريز» يجعل من التّوفيق بين مقتضيات الحداثة ودواعي الأصالة مقولته الأساسية وهي دلالة يعبّر عنها تمثيلا لا حصرا عبد اللّه الغزالي بالقول: «الحداثة القدرة على تبيّن الثّابت (من التراث والتّمسك به وتبيّن المتغيّر الهامشي والتسامح في أمره إن كان ضروريّا لحالتنا الثقافية وحالتنا المعيشيّة أخذنا به وإن كان غير ضروري لها أوجاء بديل عنه أفضل منه تنازلنا عنه، هذه في رأيي الحداثة إنّها معادلة واضحة الرؤية بين ماهو جوهريّ لابدّ من التمسك به لكي نتمسك بهويتنا وقيمتنا الحضارية ووجودنا التاريخي وبين المتغير الذي لا يؤثر على هويتنا ولا على وجودنا ولكنه يعيننا على التحرك ويساعدنا عليه، هذا هو منظوري للحداثة معادلة بين الجوهري والهامشيّ (12). وفي الوجهة الدلاليّة نفسها يذهب بعض الشعراء المعاصرين إذ يقول سميح القاسم: «هناك تيّار ثالث أعتقد أنّني أحد ممثّليه وهويقول بحداثة تبدأ بالتراث وتستفيد من التجربة العالمية ولكنّها تستمرّ وتتكامل مع التراث... وفي اعتقادي أن الحداثة شيء والاستحداث شيء آخر، وفي اعتقادي أنّ الحداثة شيء موجود بشكل راق في هذا التيّار الوسطي لا سلفيّة ولا انقلاع من التراث، هذا هوتيّار الحداثة كما أراه (13). وينحومحمود درويش ذات المنحى حين يقول: «الحداثة بالنسبة لي هي أنّ أعبّر عن عالمي النفسي وعالمي الموضوعي عن تاريخي الشخصي وتاريخي العام بأدوات حديثة تتّفق مع متطلبات تطوّر الانسان العربي في هذا العصر ولكن لا يمكن أن تأتي هذه الأدوات وهذه الدّوافع من خارج التّاريخ العام للشعر العربي» (14).

الدّلالة الجدليّـة

إن الحداثي وفقا لهذه الدلالة هونتاج لضرب من الجدل المنتج بين الأصيل العربي والوافد الغيري وهوفهم نجده عند جابر عصفور الذي يعرّف الحداثة بالقول: «لنتفق منذ البداية على أنّ كلّ حداثة مرتبطة بمرحلة تاريخية معيّنة وأنّ الحداثة تقع في اللحظة التّاريخية التي تتوتّر بين الماضي والمستقبل في لحظة متوتّرة يتخلق فيها مشروع يحاول أن يتجاوز عناصر الماضي الجامدة في الحاضر إلى مستقبل ينبغي أن يتحقّق. وبهذا المعنى فالحداثة باستمرار مشروع متجاوز ينفي المشاريع القديمة ويستمد فاعليته من قدرته على حلّ المشاكل التي عجزت المشاريع السّابقة أوالمعاصرة عن حلّها ما دامت الحداثة تقع في هذه اللحظة التّاريخية المتوتّرة، الحداثة تمثّل تعارضا بين ماض ومستقبل من ناحية وفي الوقت نفسه تمثّل علاقة متوتّرة بين آخر غربي (15). وهكذا يتجاوز هذا الطّرح التّجاذب بين الأصيل والوافد ويذهب ضمنيا إلى التّسوية بينهما عناصر ثقافية لا بدّ من أن تتفاعل تفاعلا منتجا، ومن ثمّة يعلو على ما يمكن أن يكون صراعا ذا خلفيات حضارية أوقومية فتتحوّل الحداثة تعريفا إلى ضرب من العالمية.

الدّلالة الإبداعية

تشكّل هذه الدلالة أرضية مشتركة للكثير من النقّاد والشعراء العرب المعاصرين ؛ يفقد المصطلح بموجبها كلّ مدلول تاريخي وجغرافي فيصبح الحديث هوالمبدع فوق المكان والزّمان ويأتي على رأس القائلين بهذا الفهم أدونيس في بيانه عن الحداثة يقول : «ينبغي التأسيس لمرحلة جديدة : نقد الحداثة فالحداثة انتقال نحوسمة رؤية ما حساسية ما ليست في حدّ ذاتها ولذاتها قيمة بالضرورة. الأساسي هو الإبداع من أجل مزيد من الإضاءة من الكشف عن الانسان والعالم، الابداع لا عمر له لايشيخ لذلك لا يقيّم الشعر بحداثته بل بإبداعيته، ليست كلّ حداثة إبداعا أما الإبداع فهو أبديًا حديث (16) وعلى خطى أدونيس يسير إدريس النّاقوري الذي يعرّف الحداثة بالعبقرية يقول : «أنا شخصيا أفهم الحداثة بمعناها البسيط على أنها قبل كل شيء هي الأصالة، في نظري أنّ الشاعر الحديث هوالشاعر الأصيل، والأصيل بمعناه العميق الصّافي النقيّ المتفرّد المبتكر، إنه شاعر جيّد ومتوفّر على موهبة وعلى إمكانيات وطاقات إبداعية يتفرّد بها عن أقرانه عن جيله أويتفرّد بها في مرحلته التّاريخية أو الأدبية إنّه في نظري شاعر محدث... فأيّ شاعر كبير في أيّة مرحلة من مراحل تاريخنا الأدبي هوشاعر محدث (17).

وفي نفس الوجهة الدلالية يمكن أن نضع قول الشاعر حسب الشيخ جعفر الذي يعرّف الحداثة بقوله : «قد أجد الحداثة واحدة عند أبيات من قصيدة للنّابغة الذّبياني وأجدها عند أبيات من قصيدة «لسان جون برس» كما قرأتها مترجمة في اللّغة الرّوسية، وقد أجد هذه الحداثة في قصيدة للسيّاب أوالبياتي أوأمل دنقل أوعبد الصّبور وهكذا... إنّ التّجربة الشعرية واحدة غير أنّ الحداثة هي الصّوت الآخر، الصّوت المضيف، الاضافة الفنيّة العالية هي ما يمكن أن ندعوه بالحداثة وليس الصّدى للحداثة الأوروبية الحداثة الأوروبية إضافات (18). وفي ذات الجادّة يسير الشاعر وليد سيف حين يقول : «كلمة الإبداع أو مصطلح الإبداع يعني الحداثة... كلّ شاعر من الشعراء المبدعين في تاريخ الشعر العربي كان مجدّدا المتنبي مجدّد ابن الرومي مجدّد أبونواس مجدّد... كلّ شاعر من الشعراء المبدعين في تاريخ الشعر العربي كان مجدّدا وكان حديثا بضرورة كونه مبدعا... كلمة إبداع أي ابتكار تعني التّجديد وتعني الحداثة (19)

الدّلالة النفسية

لقد ارتأينا أن ننسب هذا الفهم إلى النفسي انطلاقا من كونه يفهم الحداثة على أنّها تمثّل ووعي بالتّحوّل الطّارئ على الشخصية العربية ثمّ التعبير عنه، وهوما تذهب إليه سلمى الخضراء الجيوسي لمّا تقول: «لا تكون الحداثة في الشعر مجرّد لغة وشكل وأسلوب في القول وافتنان باختراع تعابير جديدة وفي الوقت نفسه لا يمكن للحداثة في الشعر والأدب إلا أن تعبر عن نفسها بلغة وشكل جديدين وإلا أن تفتتن باختراع الأسلوب المبتكر الذي يواكب تجاربنا غير أنها تظل في الدرجة الأولى وقبل أي شيء آخر رؤية ساطعة لوضع الإنسان في هذا العصر وقدرة صادقة على أن يدخل الشاعر والأديب إلى روح هذا الإنسان وإلى تجربته الحقيقية في الربع الأخير من هذا القرن (العشرين). إن جزءا كبرا من شعرنا المعاصر لم يستطع أن يستبطن تجربة الإنسان الحديث، ومازالت المدينة مثلا رمزا مخيفا وغولا يأكل الأرواح... من أكثر الشعراء المعاصرين عندنا حداثة في الروح والرؤيا (ويتبع ذلك في التعبير واللغة) صلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط إنهما في شعرهما يعيشان في مناخ النصف الثاني وحتى الثلث الأخير من القرن العشرين، استطاعا أن يبصرا هشاشة الإنسان في العصر الآلي وفي عهد الاستعمار الجديد المتشعب الذي اتحد مع قوى المال لكي يخرس إنسان هذا العصر ويقمعه قمعا. وأن يتحسسا وضعه كضحية للآلة وللطغيان الداخلي والخارجي (20). وقريبا من رؤية الجيوسي مانجده عند خليل خوري الذي يعرف الحداثة بما يلي: «ليست الحداثة ظاهرة، هي وعي عميق بكل ملامح الجدة في الحياة، في أداء الحياة، في إيقاع الحياة، في

تناولها في القول أيضا؛ إذن لن نصير «مودرن» أوحداثة إذا طلعنا من قصيدة الوزن إلى قصيدة النثر؛ الحداثة أعمق من هذه الظواهر وأنا في رأيي لابد من مراجعة الموقف من الحداثة على أساس تعريف الحداثة نفسها أي ما هي الحداثة» (21). وهكذا تتخذ الحداثة مدلولا نفسيا عندما تدعو إلى استبطان الذات العربية المعاصرة والتعبير بوفاء عن مشاغلها.

التراث من منظور حداثي

لقد كان طبيعيا أن يظل التراث قائما في صميم جدل الحداثة سواء بوصفه ماضيا ذهبيا يحد من الشعور بالهزيمة أمام الآخر أوبوصفه ماضيا ينطوي على أسباب هذه الهزيمة، وهكذا أصبح لزاما على الفكر الحداثي أن يقيم علاقة مع التراث إما استنصارا له أومساءلة وإعادة قراءة، لذلك تعددت صورة التراث بتعدد زوايا النظر إليه.

إعادة قراءة التراث

هي دعوة يطلقها تمثيلا توفيق بكار الذي يدعو إلى ضرب من الإحيائية الجديدة حين يقول: «... لكن التراث تختلف فيه الأذهان لابد من إعادة النظر فيه، فيه عيون، فيه أمهات نصوص، فيه تجارب فنية أدبية فكرية عظيمة ينبغي أن نعرف كيف نحيي تلك النصوص، كيف نقرأها قراءة محيية، نجعلها قوى فعالة في حاضرنا في واقعنا ثمة سوء فهم حتى في التراث، أنا أختلف مع السلفيين في هذا الموضوع وليس هذا من باب المفارقة. إن أكثر الحداثويين متفقون مع السلفيين من حيث لا يشعرون لأن نظرتهم إلى التراث لا تبعد كثيرا عن نظرة السلفيين، هم لا يرون في القصيد العربي القديم إلا المظهر الخارجي، هوقصيد عمودي والقصيد ينقسم إلى شطرين متساويين، ليست شاعرية القصيدة العربية القديمة بهذه الأشكال السطحية الذاتية، الشاعر العربي يخلق خلقا داخل هذا الإطار ولكل نظرته ولكل صوته ولكل طرافته والإطار يكاد يكون واحدا» (22). ويلتقي مع دعوة بكار هذه منهج أدونيس في قراءة نصوص التراث الذي يظهر في قوله: «أن نقرأ اليوم نصا شعريا جاهليا هوأن نقرأ سؤاله هوأن نكتشف الأسئلة فيه. هذا الأفق بما يختزله من اللقاء الممكن معه يشكل لنا نحن قراءه نصا ثانيا داخل النص الأصلي، وهوبقدر ما يوفر لنا تجاوبا بين أسئلتنا وأسئلته يكون حيا حديثا، أي غير مستنفد على الرغم من كونه قديما؛ هكذا يندمج في أفق أسئلتنا القائمة وهكذا تتمازج وتتداخل الآفاق وهنا يكمن كما أحسب المعنى الأعمق للتراث ومعنى الاستمرارية» (23). هي دعوات كما رأينا تتبنى التراث ولكنها تقطع مع قراءات له أساءت فهمه فأهملت تجاربه الكبرى، وهكذا يبقى التراث وفقا لهذه الرؤية كنزا دفينا بحاجة إلى من يكشف عنه ومن ثمة تضحى إعادة قراءته مسألة ضرورية بل ملحة.

المنظور الإصطفائي الانتقائي

ينبغي من هذا المنظور أن تمارس على التراث عملية تخليص للثمين من الغث وهوالموقف الذي نجده مثلا عند أحمد هيكل يقول: «الارتباط بالتراث ليس معناه أن نأخذه كما هو وإنما نأخذ ما فيه أصالتنا وحقيقتنا نأخذ ما فيه فضائلنا وطبيعتنا الخيرة الطيبة السمحة التي نعتز بها ونفخر والتي حفظت وجودنا إلى اليوم ولا نأخذ التراث أخذا عشوائيا وإنما نختار منه ما يمثل حقيقتنا المشرقة» (24). وإذا كان التوجه الانتقائي واضحا في هذا الموقف فإن اللافت فيه كذلك القاعدة الأخلاقية التي ينهض عليها عبر قوة حضور المعجم الأخلاقي

التجاور والتجاوز

هي الثنائية التي يختزل بها جابر عصفور العلاقة بالتراث إنه ضرب من الاتصال والانفصال يقول: «من الواضح أن التراث العربي شأنه شأن أي تراث آخر ينطوي على عناصر كثيرة متفاعلة متعارضة متصارعة، التفاعل

والتعارض والتصارع يرجع إلى طبيعة ظروف اجتماعية وتاريخية لا مجال لذكرها... هذه الظروف الاجتماعية والاقتصادية تجعل عناصر من التراث تضاد عناصر أخرى، فالذي يحدث أننا فيما يتصل بالحداثة تنبعث مجموعة من التقاليد الإيجابية يمكن أن نسميها تقاليد التجاوز تبدأ من كل الذين خرجوا عن الإطار الجامد للقصيدة العربية وأرادوا تحريرها ابتداء من أبي نواس مرورا بالأندلسيين انتهاء بأبي العلاء بل ما بعد أبي العلاء أحيانا، فأظن أنه في علاقة الحداثة بالتراث علينا أن نفهم أن هذه العلاقة ليست علاقة نفي مطلق وإنما هي علاقة اتصال وانفصال، اتصال بالعناصر الايجابيّة في التّراث تلك العناصر التي تدفع إلى تجاوز الحاضر وانفصال، عن العناصر غير الإيجابيّة التي تثبّت الحاضر ولاتدفعه إلى التّجاوز، وبهذا المعنى فكلّ حداثة في آخر الأمر خصوصا الحداثة العربية هي حداثة تراثية بالمعنى الخلاق لكلمة التّراث (25). ويعتبر هذا التصوّر امتدادا لمفهوم جابر عصفور للحداثة وهوتصوّر مؤسّس على قاعدة جدلية العلاقة بين الأنا والآخرين التراثي والغربي.

التّراث ذاكرة الكتابة الحديثة

يقول المنصف الوهايبي : «أنا أعتقد أنّ الشاعر يمكن أن يكتب شعرا أوغير شعر بدون ذاكرة ثقافيّة، أدونيس نفسه يقول «بالنسبة إليّ الذاكرة ليست مستودع الأشياء فقط» ويضيف «أنا أكتب من خلال ذاكرة متحوّلة» أي أنّه يقول أختزن أشياء لكنّي أحوّلها وأعيد صياغتها. وفي الواقع لا توجد ذاكرة تحتفظ في ذاكرتنا بالأشياء كما هي عمليّا وفلسفيا فالذاكرة تخون الإنسان الذّاكرة تغير، نحن لا نحتفظ في ذاكرتنا بالأشياء مفصّلة بل نحتفظ بأشياء لا شكّ أنّ الزّمن وحالات معيّنة نعيشها تؤثر فيها» (26). ومن ذات المنظور يذهب عبد القادر القط إلى القول: «نحن دائما نتحدّث عن التّراث والمعاصرة كأنّهما عنصران كمياويان لا بدّ أن نمزج بينهما أوكأنّهما طرفا معادلة لا بدّ أن يحدث بينهما توازن. في الحقيقة إنّ التّراث ممتدّ في نفس كلّ إنسان بصورة أوبأخرى بقدر يختلف باختلاف ثقافة كلّ إنسان، والفنّ الذي يكتب فيه ليس هناك إنسان يستطيع أن ينفصل عن تراثه اطلاقا (27). إنّ طرحا كهذا يحاول أن يجسم الجدل حول التراث من منظور حداثي عندما يحوّله إلى مكوّن من مكونات الذّات الكاتبة الحديثة لا تملك منه فكاكا، إنّ التراث وفقا لهذا المنظور ذاكرة بل نبع ثرّ لكلّ إبداع حديث.

استلهام عناصر التّراث

ويتّخذ هذا الاستلهام صبغة فنيّة، يتحوّل التّراث بموجبه إلى لغة شعريّة جديدة تمنح القصيدة المعاصرة رافدا يحدّ من ضيق عبارتها كما تمنحها خصوصيّة حضاريّة عربيّة، ولأنّه استلهام فنّي نجد الشاعر أمل دنقل من الآخذين به حين يقول : «أنا أعتقد أنّ العودة إلىالتّراث هي جزء هام من تثوير القصيدة العربية، وهذا الاستلهام للتراث يلعب دورا هاما في الحفاظ على انتماء الشعب إلى تاريخه ولكن يجب التنبّه إلى أن العودة إلى التراث لا يجوز أن تعني السّكن فيه بل اختراق الماضي كي نصل إلى الحاضر استشرافا للمستقبل... أمّا استخدام التّراث العالمي بحجّة عالميّة الفنّ فلايخدم التّراث العالمي في رأيي في كثير أوقليل بل يلقي في نفس الوقت بتراثنا الذي نريد أن نبتعثه من جديد إلى زوايا الإهمال (28).

محاورة التّراث : التّناص

وهومايدعوإليه مثلا صبري حافظ الذي يرى أنّ علاقة الحداثة بالتّراث ينبغي أن تتّخذ شكل التّناص مع نصوصه المبدعة غير أنّه يسوّي بين نصوص التّراث العربي ومختلف النّصوص الإبداعية حين يصرّح «إنّ الحداثة ليست بأيّ حال من الأحوال انغلاقا على الواقع أونصّا نقديّا لابدّ أن يقيم حوارا تناصيّا عمليّة تناصّ فعّالة بينه وبين كلّ النصوص السّابقة عليه... موضوعة الحداثة لا تعني بأيّ حال من الأحوال انغلاقا ولا تعني انصياعا لتجربة الآخر، هي حوار الذّات مع الآخر وحوار الذّات

مع ماضيها من أجل استشراف مستقبلها نفسه. وبالتّالي فإنّنا نجد عددا كبيرا جدّا ممّن استطاعوا تحقيق هذا في كتاباتهم كانوا من أعرف النّاس بالتّراث من أعرف النّاس بالماضي... (29).

التّراث مكوّن هويّة

تتّخذ هذه النّظرة إلى التّراث بعدا حضاريّا وقوميّا يصبح التّراث العربي بمقتضاها مكوّنا رئيسا من مكوّنات الهويّة العربيّة ومن ثمّة تصبح المحافظة عليه صونا لهذه الهويّة، يقول عبد الله الغزالي: «الفكر الإنساني هوفكر متواصل فكر يقوم على حلقات متسلسلة لا يمكن إقامة حاجز معرفي تامّ في حياة الأمّة... هناك ثوابت قد تكون خفيّة لكنّها موجودة وبجانب هذه الثّوابت هناك متغيّرات عديدة تتغيّر مع الزمن وتتغيّر مع المكان... لوتبيّنت لنا حال الثوابت من حال المتغيّرات فعندئذ سنكون على بيّنة من أنّ الثابت هوالعنصر الذي يمثّل الهويّة في الأمّة، أقصد بكلمة «يمثل الهوية» أنّنا لوألغيناه لتغيّرت عندئذ صورة الأمّة ؛ لوقرّر العرب اليوم أن لا يتكلّموا اللّغة الفصحى لاختلفنا لم نعد عربا لأصبحنا شيئا آخر، لوقرّرنا أن نلغي النحوالعربي لم تعد اللّغة العربية عندئذ هي اللغة العربية ستصبح شيئا آخر إذن اللّغة الفصحى والنّحوالعربي شيء ثابت نتّفق نحن فيه مع امرئ القيس على الرغم من فارق ألف وخمسمائة سنة (30).

الإضافة إلى التّراث

أن يضاف إلى التّراث هو وفقا لهذه الرّؤية أن تقام العلاقة معه على أساس من التواصل والامتداد بعيدا عن التّناسخ والتّشابه، وإنما ترابط الحلقات في سلسلة الابداع العربي بل الانساني بعامّة وهوما يراه مثلا محمّد الأسعد الذي يقول متحدّثا عن الشعريّة العربيّة المعاصرة أنا أعتقد أنّها إضافة إلى الشّعرية العربيّة التّاريخيّة لكن ليس بالضّرورة أن يكون الامتداد مشابها وليس بالضّرورة أن يكون هناك تماثل بين شاعر في القرن العشرين مع شاعر في القرون الوسطى مثلا، هذا لا يعني امتدادا أنت تضيف أنت تبدع إذن أنت تقف على أرض واحدة مع المبدع الذي كان قبلك قبل ألف سنة مع مبدع آخر كان موجودا في منطقة أخرى من العالم... هناك إبداع هناك أجوبة على أسئلة استطاع هذا الشّاعر أن يتوصّل إليها، أسئلة سألها أيّ انسان في أيّ مكان، من هنا قيمة التّواصل. اذا استطعت كشاعر أن تجيب على أسئلة كائن بشري مولود قبل ألف سنة أوسيولد بعد ألف سنة تكون قد وصلت في الحقيقة إلى مستويات رفيعة جدّا من الوعي لوجودك من ناحية كانسان لك جنسية محدّدة ومن ناحية أخرى لك هويّة أوجنسيّة أكبر (31).

العلاقة مع الآخر من منظور حداثي

تحتّل العلاقة بالآخر حيّزا من جدل الحداثة هذا إن لم نقل إنّ انفتاح وعي العرب على هذا الآخر نموذجا حداثيا هوالقاعدة التي قام عليها مشروع الحداثة العربي، ومن ثمّة لم يتسنّ دخول مغامرة الحداثة دون تحديد العلاقة بالآخر. وكما كان شأن المواقف من «الآخر التراثي» تباينت مواقف النقاد والشعراء العرب المعاصرين من الآخر عربيا أوغير غربي.

العلاقة مع الآخر التقاء على الإبداع

ويسوّي هذا الموقف بين الآخرين التراثي من جهة والغربي من أخرى انفصالا عنهما تقليدا واتصالا بهما ابداعا ليقف في منطقة وسطى بين الانغلاق والانقلاع يقول جابر عصفور: «...فعلاقة الشاعر المحدث بالآخر التراثي لا تختلف جذريا عن علاقته بالآخر الغربي من منظور الإبداع، ذلك لأنّه لايقلّد هذا ولا يقلد ذاك ولهذا فبقدر ما الحداثة في لحظة تاريخية من لحظاتها ليست تقليدا لماض فهي ليست تقليدا لحاضر آخر. ومن هنا تتميّز أصالة أيّ حداثة بما تنطوي عليه من عناصر الذّاتية، هي وليدة هذا الجدل وهذا التوتّر بين الماضي والمستقبل وبين الأنا التي تبدع الحداثة في هذه

اللّحظة التاريخية والآخر سواء كان هذا الآخر في أليوت مثلا أوغير أليوت (34) ويضيف «... لا نستبدل الآخر التراثي بالآخر الغربي، نحن لسنا هذا ولاذاك أنت مثلا لست أبا نواس وبالقدر نفسه لست همنغواي، أنت شيء مختلف عنهما وقد تكون في علاقة معهما لكن العلاقة مع هذين الطّرفين لا تعني الاتّحاد والمماثلة، بل تعني أخذ المعطيات التي تسهم في عمليّة الانتاج أوعمليّة إعادة الانتاج، عمليّة الانتاج هي التي تصنع الخصوصية وهي التي تصنع الحداثة وهي التي تجعل حداثتك متميّزة عن حداثة غيرك (34). وهكذا يزيل هذا التصور الحدود ويسقط الحواجز بين الأنا والآخر فيجمع أكثر ممّا يفرّق على قاعدة الإبداع العالمي والانساني.

صون الأصالة ضمان التّفاعل مع الآخر

يرى هذا الموقف أنّه لا تفاعل حقيقيا مع الآخر إلاّ إذا ظهرنا بمظهر الأصيل، يقول صالح جواد الطّعمة : في الحقيقة نحن في هذا العصر نعيش في قرية كونيّة فلا بدّ من أن نتفاعل ونحافظ على أصالتنا إذ أردنا أن نصبح أدباء فرنسيّين أوأدباء أمريكيّين فهم ليسوا بحاجة إلينا. أدباء أمريكا اللاتينية لم يقلّدوا، حافظوا على روحهم وأصالتهم ولكنّهم استطاعوا أن يتكلّموا بلغة العصر ولغة تتجاوز الحدود القوميّة ومن هنا تخرج أعمالهم بصورة مؤثّرة في مختلف أنحاء العالم. لماذا يتلقى الغربي في أروبا في روسيا في أمريكا بعض أعمال الكاتب الأمريكي اللاّتيني ماركيز بهذه السهولة؟ لا لأنّ أعماله تماثل الأعمال الأنكليزية أوالفرنسية بل لأنّ لها خصوصيتها ولها بعدها العالمي لها لغتها التي يمكن أن تصل. ويمكن أن تقول الشيء ذاته عن الأدب البياني، الأدب البياني لم يفقد تراثه ولكنّه استطاع أن يعي ويستوعب التراث العالمي ويخرج عمله محافظا على خصوصيتة اليابانية ومن الممكن أن نأخذ اليابان كبلد آسيوي يمكن أن نأخذه مثلا على إمكانية الحفاظ على الخصوصية بصورة لا تضع حدودا تمنع هذه الخصوصية من الانتقال للخارج (34). غير خفيّ مافي هذا الطّرح من إدراك لأهمية التنوع الثقافي والحضاري، غير أنّه يرى في هذا التنوّع عنصر إغناء وإضافة وهذا الموقف وإن كان منشدّا إلى زمن الأصول فإنّه يعلوعلى أن تكون العلاقة بالآخر علاقة صدام أوتعارض، إنّه ينطوي على معنى التكامل مع الآخر.

التريّث والانتقاء من الآخر

يقول عبد القادر القط : «إذا تصوّرنا الحداثة هي أن نتبع فلسفات الفنّ والأدب في أروبا وأمريكا وروسيا والغرب على الاطلاق فإنّ هذه ليست الحداثة بالمعنى الصحيح، ليس معنى هذا أن نسد الباب أمام هذه الثقافات الخارجية ولكن لا بد أن يكون هناك نوع من التّريث والاختيار والانتقاء من هذه الثقافات ومحاولة المزج ثم محاولة أن ندخل في الاعتبارطبيعة المتلقّي الأروبي. المتلقّي الأروبي متلقّ تجريبي كما أنّ المبدع الأروبي مبدع تجريبي. هواعتاد هذه التّجارب وهذه المغامرات الأدبية وهوصاحب ثقافات خاصّة ويستطيع أن يجاري الأديب في هذا الايداع أو أن يحسن الظنّ على الأقل، بهذا الإيداع حتّى اذا لم يستطع أن يقبله رفضه عن وعي لكن المتلقّي العربي مازال مشدودا إلى حدّ كبير إلى التراث ومازال محافظا إلى حدّ كبير ويشكّ في الجديد فإذا لم يتخلّ الأديب عن الجمود وإذا لم يعدّ نفسه كاتبا للأجيال القادمة، واذا عدّ نفسه صاحب رسالة، وإذا رأى أنّ من حقّ أهل عصره أن يجدوا أنفسهم وقضاياهم في أدبهم الذي يتلقونه فإنّه لابدّ أن يتردّد كثيرا في أن يقبل معنى الحداثة بهذه الصّورة (35). واضح ما في هذا التصوّر من توجّس واحتراز من التعامل مع الآخر، نرى في خلفيتهما منهج الطهطاوي الذي اختزله عنوان كتابه «تخليص الابريز» وهومنهج يقبل على الآخر مشترطا الحذر متريثا منتقيا.

العلاقة مع الآخر تكامل معه

وهوتصور يتجاوز قبول الآخر إلى اعتبار العلاقة معه حاجة ضرورية وعنصر إثراء وتكامل يقول عز

الدين إسماعيل: «إن الجهود التي تبذل في مجال المناهج النقدية في الفكر والأدب الغربي هي جهود تحاول أن تشق طرقا مختلفة لكي تتكامل آخر الأمر سواء تم هذا بتخطيط اوكان يتم تلقائيا لأنه يعتمد أساسا على صدق المحاولة وعلى جديتها. فإذا كان هناك هذا التنوع، الوحدة التي تجمع هذا التنوع الظاهري بالنسبة لنا، ماذا يضير في أن نستوعب هذا كله وأن نصهره ونقدمه بما يلائم منطقنا، وبعبارة أخرى لماذ لانكون إناء من الأواني المستطرقة بالإظافة إلى أنه إناء امتداد واتصال أيضا بمادة تراثية أخرى ليست معروفة لدى الكاتب والمفكر الغربي. لوأن رجلا مثل تشومسكي في مسائل النحو التوليدي واللغة بصفة عامة كان متاحا له أن يقرأ قراءة حقيقية ومستوعبة التراث العربي في مجال الدراسات اللغوية، وأن يقرأ على وجه التحديد كتابات عبد القاهر الجرجاني، بمعنى أن هذا التراث لوكان جزءا من ثقافته كما أن التراث اليوناني والروماني والأوروبي كله يشكل جزءا من ثقافته أعتقد إمكانية تشكيل أفكاره ونظرياته تشكيلا يختلف في كثير أوقليل عما انتهى إليه. المشكلة أنه لم يكن هناك التواصل من جانبهم مع تراثنا. نحن لدينا هذا التواصل وفي الوقت ذاته نحن على صلة بما ينتجون، هذا التميز يجعلنا كما قلت مطالبين بتحقيق هذه المعادلة، أن نرى إلى أي حد أو إلى أي مدى وصل تفكيرهم في القضايا المطروحة وفي الوقت ذاته إلى أي مدى يستطيع التراث العربي الذي نحن امتداد له أن يزودنا بالأدوات التي نقرؤهم بها أونقرؤه بهم، وبهذه الطريقة نحدث نوعا من الاستطراق بين الفكرالعربي تراثا وبين مايجري من محاولات منهجية على الساحة العالمية أو في الفكر الغربي عموما (36).

لا للإنقلاع من الواقع باسم الحداثة

يقول محمود أمين العالم: «الحداثة محاولة لاقتلاع الانسان عن واقعه، وباسم التجديد والتحديث، مرحبا بالتجديد ولكن التجديد الذي يعبر عن إحساسنا بالحياة، ومرحبا بالشطحات الابداعية التي نكتشف بها ولكن لا نتغرب منها يمكن أن تنبت لي إصبع سادسة في يدي، هل هذا جديد ؟ هل هوجديد حقا ؟ ألا يخشى أن تعرقل لي حركة اليد ؟ إذن إضافة الإصبع السادسة ليست جديدة رغم أنها إضافة ولكنها قد تكون معرقلة ليدي المهم كيف حال يدي ؟ قد تكون بالأصابع الخمس بالشكل القديم أفضل... أنا ما أزال أحب الشاعر العراقي الكبير محمد مهدي الجواهري هل مشكلة الجواهري أنه عبر بالشكل القديم ؟ أي شكل قديم؟ المهم الروح والدلالات والعمق والفاعلية وما يهزني من شعر وفي نفس الوقت أتذوق الشعر الحديث أتذوق شعر نزار قباني، هذه كلها اجتهادات مختلفة، لكني لا استطيع أن أقول كما قال لي أدونيس مرة في مؤتمر في لندن: إن الشعر هوما ينشر في مجلة «شعر» أو أن ما لا ينشر في مجلة شعر ليس بشعر... وبالتالي هناك قياس معه لشاعرية الشعر، لايمكن هذا لقد قلت مرة في مقالة لي عن أدونيس إننا لوطبقنا معياره للشعر على شكسبير لأخرجنا أغلب شعر شكسبير من الشعر وأخرجنا أبا العلاء كله من الشعر (37). يعكس هذا الخطاب الانفعالي تحذيرا من الاقتلاع والتفسخ ولئن كان لا يصل إلى حدّ الدعوة إلى مقاطعة الآخر فإنه ينزع منزعا قوميا مؤكدا على قيمة الخصوصية الثقافية والحضارية، ومهما تكن خلفيات هذا التصور فإن الواضح فيه مهاجمته تيارا حداثيا منبهرا بالآخر.

لاحداثة على أفق الآخر

لئن كان هذا الطرح غير بعيد عن سابقه تحذيرا من الانقلاع والقطيعة مع الماضي فإنه لايرى إمكانية التحديث فنيا على أفق الآخر فهذا سميح القاسم يقول: «أنت لا تستطيع أن تبني حداثة على أفق الآخر يجب أن تبني حداثتك على أفقك أنت لا تستطيع ان تستورد وحين يستورد أي قطر عربي ولا سيما أقطار النفط تكنولوجيا غير موجودة لدى العرب في المنازل والسيارات هل يعني هذا أننا أصبحنا أكثر حداثة من الغرب؟

أنا قرأت «أليوت» وقرأت «سان جون بارس» وقرأت الشعر الألماني والأمريكي لاستفاداتي الشخصية لثقافتي العامة لكن أعلن جهارا نهارا أنني لم أشعر بأي ضرورة لتمثل هؤلاء الشعراء، أحس بأننا أقدر منهم على تكثيف الحالة الشعرية بادواتنا الغنية والثرية بلا حدود، ولسنا بحاجة للاختفاء والاختباء وراء الذهنية وراء التصنيع لست بحاجة إلى قصيدة الكمبيوتر، ماذا تريدون مني؟ (38).

ويقول الشاعر محي الدين فارس «... من التنظيرات التي تأتي إن أحسست أنها تريد أن تهدم تراثنا العظيم لا ألتفت إليها أنا أمتلك أنفا يشم وأذنا تسمع وعينا ترى لان الاستعمار ربما مد أصابعه فالحداثة إن كانت امتدادا للماضي واستشرافا للمستقبل واحتضانا للآن وعدم خروج عن الأصالة واللغة العربية كنت معها لا مانع من تطوير كل هذا أما إن كان التطوير لتهديمها خدمة لمؤسسات مشبوهة فأنا أرفضها ومنذ متى كان أدبنا بعيدا عن الأصالة ؟

في العصر الجاهلي؟ مابعد الجاهلي؟ في العباسي؟ في الأندلس؟ في بداية النهضة؟ عند المهاجرين؟ عند جماعة الديوان عند الرواد المعاصرين؟

أي حداثة تريد أن تقطع العلائق مع الماضي المجيد والقمم والجواهر الخالدة فهي مرفوضة نحن نؤمن بالتنقيح وفتح النوافذ والتناسل الثقافي مع كل الحضارات والثقافات بشرط ألا يكون على حساب إيجاد عقدة النقص من أدبنا العربي، والباب مفتوح دائما من أجل الإضافة (39).

الانخراط في العالم

تكاد ثنائية الأنا والآخر تنتفي تماما من هذا الطرح ذلك أنه طرح يؤمن بضرورة أن يعلوالمبدع عموما والشاعر خصوصا عن التصنيف الجغرافي والفكري ليحل في العالم حلول المنخرط في حركته والفاعل فيه يقول الشاعر يوسف الخال متحدثا عن دور مجلة «شعر»: أهم شيء صنعته مجلة «شعر» هوأنها قالت «الانسان العربي جزء لا يتجزّأ من العالم وعلى العربي أن يدخل الحضارة العالمية ويعمل من ضمنها كيف نقف خارج هذه الحضارة وقصائدها؟ إنها تنمو فهل نعود إلى الوراء؟ كيف نأخذ السيارة الحديثة ونلعن مخترعها»(40). ويقول الشاعر أحمد دحبور ردا على تصنيف له ضمن خط واقعي ثوري: «... إني بريئ من هذه الواقعية الثورية وإني أبحث عن صوتي وإني أعتذر من التراث العربي إنه خزانتي والتراث العالمي أيضا هو جزء من أثاث ذاكرتي وإن مدرستي الأولى هي الحياة. أنا أؤمن ببساطة بحضور الشاعر في العالم (41).

خاتمة

لقد قصدنا قصدا في هذه الدراسة أن نتجنب التقييم لهذا الطرح أوذاك حكما له أوعليه وإنما كان مشغلنا إبراز التنوع والتفاوت بين آراء النقاد والشعراء العرب المعاصرين تمثلا للحداثة وما راينا أنه متعلق بها من صلة بالآخرين التراثي والغربي. ولذلك جاء عملنا استعراضا لهذه الآراء أقمناه على تبويب وتصنيف دلاليين وإذا كان للتفاوت في الآراء من دلالة فإنما هو دال على عجز الخطاب النهضوي العربي طوال المائة سنة الماضية عن إعطاء مضمون واضح ومحدد. .لمشروع النهضة التي يبشر بها... فلقد ظل ينوس بين طرفي معادلة مستحيلة الحل معادلة «الأصالة والمعاصرة» التي تطمح إلى تحقيق التكامل بين سلطتين مرجعيتين مختلفتين تماما... سلطة النموذج العربي الاسلامي الوسيطي وسلطة النموذج الأروبي المعاصر (42). ولعل الكلام يفقد معناه إذا صارت الحداثة مثالا أو أنموذجا لأن المثال أو الأنموذج يقوم في جوهره على التحديد ولأنّ الحداثة انطلاق خارج الحدود ورفض للنمط (43). ينبع عملنا بشكله الذي جاء عليه من إيماننا بأنّ تقديم البدائل لابدّ أن يمرّ بالمراجعة ونقد الذات وهو ما حاولنا أن نسهم فيه ولو بتواضع.

الهوامش والاحالات

1) فيصل دراج «الحداثة العربية بين زمنين» مجلّة الكرمل رام اللّه فلسطين العدد 80 صيف 2004 ص 138 .
2) محمّد عابد الجابري «الخطاب العربي المعاصر» مركز دراسات الرحدة العربية ط 4 بيروت 1992 ص207.
3) فيصل دراج «الحداثة العربية بين زمنين» الكرمل ص 137 .
4) انظر مقال «حداثة» بدائرة المعارف الفرنسية «اينفرساليس»
5) فيصل دراج «مستقبل النقد الأدبي العربي» ضمن «آفاق نقد عربي» دار الفكر المعاصر بيروت لبنان ط1 2003.
6) جهاد فاضل «أسئلة النّقد حوار مع النقاد العرب» الدّار العربية للكتاب د.ت ص23.
7) المصدر السّابق ص24
8) المصدر السّابق ص345
9) راجع حوار عبد الوهاب البياتي ضمن «أسئلة الشعر حوار مع الشعراء العرب» لجهاد فاضل، الدار العربية للكتاب د.ت ص190.
10) أدونيس «زمن الشعر» دار العودة بيروت ط 3، 1983 ص38.
11) أدونيس «زمن الشعر» دار العودة بيروت ط 3، 1983 ص9.
12) المصدر السّابق ص214.
13) جهاد فاضل «أسئلة الشعر» ص142.
14) المصدر السّابق ص308.
15) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص52.
16) أدونيس فاتحة لنهاية القرن دار العودة بيروت ط1 ص 340 أورده محمّد بنيس ضمن «الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها» دار توبقال للنشر ط 3، 2001 ج3 الشعر المعاصر ص20.
17) جهاد فاضل أسئلة النقد ص27.
18) جهاد فاضل أسئلة الشعر ص27.
19) المصدر السّابق ص373.
20) المصدر السّابق ص127 ـ 128 .
21) المصدر السّابق ص104 .
22) جهاد فاضل أسئلة النقد ص48 ـ 49 .
23) من أدب أدونيس الكاتب إلى أدب القارئ «مجلة الكرمل» بيروت ع 5 شتاء 1982 ص 160
24) جهاد فاضل «أسئلة النّقد» ص17 .
25) المصدر السّابق ص51 ـ 52 .
26) جهاد فاضل «أسئلة النّقد» ص17 .
27) جهاد فاضل «أسئلة النّقد» ص188 .
28) جهاد فاضل «أسئلة الشعر» ص43 ـ 44 .
29) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص186 .

30) المصدر السّابق ص213 .
31) جهاد فاضل «أسئلة الشعر» ص299 .
32) جهاد فاضل «أسئلة النقد» ص52 .
33) المصدر السّابق ص54 .
34) المصدر السّابق ص177 و 186 .
35) المصدر السّابق ص189 .
36) المصدر السّابق ص242 - 243 .
37) المصدر السّابق ص 346 .
38) جهاد فاضل «أسئلة الشعر» ص 143 .
39) المصدر السّابق ص 330 .
40) المصدر السّابق ص 380 -381 .
41) المصدر السّابق ص 13 .
42) محمّد عابد الجابري «الخطاب العربي المعاصر» ص 196 .
43) محمّد قوبعة «الرومنطقية ومنابع الحاثة في الشعر العربي» جامعة الاداب والفنون والعلوم الانسانية تونس 1 كلية الآداب منوبة 2000 ص 12 .

المصادر والمراجع

- أدونيس «زمن الشعر» دار العودة بيروت ط 3 1983 .
- أدونيس «من أدب الكاتب إلى أدب القارئ» مجلهة الكرمل بيروت العدد 5 شتاء 1982
- جهاد فاضل «أسئلة النقد حوار مع النقاد العرب» الدار العربية للكتاب دون تاريخ .
- جهاد فاضل «أسئلة الشعر حوار مع الشعراء العرب» الدار العربية للكتاب دون تاريخ .
- بنيس (محمّد) «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ج 4 مساءلة الحداثة» دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء المغرب ط 2، 2001 .
- الجابري (محمّد عابد) «الخطاب العربي المعاصر» مركز دراسات الوحدة العربية ط 4 بيروت 1992 .
- درّاج فيصل «الحداثة العربية بين زمنين» مجلة الكرمل، فلسطين، العدد 80 صيف 2004 .
- درّاج فيصل وسعيد يقطين «آفاق نقد عربي معاصر» دار الفكر المعاصر بيروت ط 1 2003 .
- الشرفي (عبد المجيد) «الاسلام والحداثة» الدّار الترنسية للنشر (مواقفات) 1990 .
- شكري (غالي) «النهضة والسّقوط في الفكر المصري الحديث» دار الطّليعة ط 2 بيروت 1982 .
- قوبعة محمّد «الرومنطقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي» جامعة الاداب والفنون والعلوم الانسانية تونس 1 كلية الآداب منوبة 2000 .
- القاضي (محمّد) وصولة (عبد اللّه) «الفكر الإصلاحي عند العرب في عصر النهضة» ط دار الجنوب للنشر تونس 1992 .

تجلّيات التّـــاريخ في شعـــر أبو ريشـــة

ولـيـد مشـوّح

مـدخـل :

في البدء ؛ لا بد من تحديد ماهية العلاقة بين أعمال «عمر أبو ريشة» الأدبية والتاريخ العربي من جهة، والعالمي من جهة أخرى، هذا وللوصول إلى هذا الهدف نرى ضرورة تسليط الضوء على المكونات الثقافية التي أسست لتلك العلاقة أوّلاً، ومن ثم الإلمام بالمكونات الشخصية الذاتية للشاعر؛ فالعلاقتان تؤسسان لبناء أنماط الشاعر الفكرية بما تشكلانه من حراكه الثقافي ضمن نزوعاته النفسية التي باتت النواة الفاعلة في تكوّن اتجاهه الفكري، مع ملاحظة ذلك التداخل النفسيّ والفنيّ في صياغاته الأدبيّـة.

فعمر أبوريشة شاعر ومؤرّخ وقاصّ ومسرحيّ سواء في مجموع نتاجه الفكريّ، أوفي القصيدة الواحدة، أوفي مسرحياته، والذي ينظر في نصه الشعري أوالمسرحي؛ تطل عليه ملامح القاصّ فيه من خلال الحوار الشفيف بين الـ / أنا / والـ/ هو/ ، أوبين الـ / أنا/ البرانية والـ / أنا الداخلية/ ، مثلما تطل عليه شخصية المؤرخ من خلال إيراد الحدث الواقع في الفعل الماضي، ملتفتة ـ بفنيّـة شاعريّـة ـ إلى الحاضر تدعمه بالموقف الايجابي ـ في الأمس بالبناء الفني المؤسس للمستقبل.

إذن عمر أبو ريشة شخصيّة أدبيّة ـ فنيّة؛ قامت في أفياء حراك ثقافي له امتداداته التاريخية التي كوّنت بدورها المذهب الأدبي بعد مخاض في الرؤية النقدية، شهدته تجارب الأدب في العالم، وفي الوطن العربي (مشرقا ومغربا)، ومن ثم نضجت شخصيته الأدبية، وصولا إلى تأرجح شخصيته الفنية بين مذاهب الأدب ومدارسه، مما وسم نانجه الأدبي بميسم اللااستقرار على مذهب معيّن، واللاتبعية لمدرسة نقدية غلّبت على مساحة أعماله الأدبية، النزعة الرومانسية، والكلاسيكية الرومانسية، أوالرمزية بدرجة أقل، والسوريالية في النادر.

وهكذا نتبين أن (عمرأبوريشة) لم يتشكل من فراغ، ولا هوفي (تاريخه الأدبي) يمثّل طفرة عفوية، بل إن مكوناته الأدبية الشعرية قد تشكلت عبر مسيرة ثقافية حافلة ولافتة في الوقت نفسه، لذا احتفى به دارسوالأدب ونقاده.

استلهام التاريخ في شعر عمر أبوريشة :

إنّ اهتمام الشعراء المعاصرين بالتراث لم يكن لذاته أواستجابة لمكونات شخصيته، أولأن التراث كنز عظيم فحسب ؛ بل لأنه الوسيلة الأساسية التي تمكن الشاعر

من الاستمرار في الكتابة الإبداعية، إذ بواسطتها يتاح له نقل أحاسيسه الوجدانية، وتجربته الفنية إلى الجمهور المتلقي، لما في هذا التراث من لغة مشتركة، وقيم متفق عليها ضمن الدائرة الرؤيوية التي قامت عليها التكوينات النفسية للشعراء العرب الذين وعوا وشهدوا التحولات الاعتقادية والمعتقدية، ناهيك عن تطور المجتمع والعمـ ، إضافة إلى النضال الشعبي ضد الاستعمار، والتوجه الإيماني نحوالحرية والاستقلال.

فالشعراء القدامى والمعاصرون، لجؤوا إلى التاريخ العربي الإسلامي واتخذوه مصدرا في صياغاتهم الإبداعية على تفاوت ـ بالطبع ـ فيما بينهم، وشيئا فشيئا تحولت هذه الغاية إلى إيمان، وسرعان ما تحول الإيمان إلى حركة تعنى بتفعيل معطيات التاريخ، ووضعه ـ عن ثقة ومقدرة ـ في مواجهة واقع حيواتهم.

فالتاريخ نتاج خبرة إنسانية كما أقرّ بذلك علماء الاجتماع العرب ؛ القدامى، والمعاصرون، وهذه الخبرة وضعت في خدمة المجتمع كحقيقة دافعة للتطور والتحضر، علما أن علماء الاجتماع وضعوا شروطا واضحة لتفعيل التاريخ كضرورة لمساهمته في تطور المجتمع والإبداع، ومن أهم هذه الشروط: الوعي التام بماهيات التاريخ، والجدية في تمثله، والوضوح في الوعي به، والمقدرة على إبداعه، وكان على رأس هؤلاء رائد علم الاجتماع العربي عبد الرحمن بن خلدون الذي حدد هذه الشروط، ووضحها بقوله: «... اعلم أنه ل ما كانت حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال، مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر، بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع، وسائر ما يحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال. ولما كان الكذب متطرفا للخبر بطبيعته، وله أسباب تقتضيه. فمنها التشيعات للأداء والمذاهب، فإن النفس إذا كانت على حال الاعتدال في قبول الخبر أعطته حقه من التمحيص والنظر حتى تتبين صدقه من كذبه ...»(1).

إذن، وكي يستلهم المبدع التاريخ، لابد من توفر شروط الوعي، وصياغة التمثّل، ووضوح الغاية، والمقدرة الفنية على خلق الرابط المنطقي بين الماضي والحاضر، وصولا إلى غاية الاستلهام ومن ثم التوظيف.

والشاعر عمر أبوريشة واحد من أولئك الشعراء العرب المعاصرين الذين فعّلوا التاريخ بمستلزماته التراثية كلها، ووضعوه في سيرورة تجربتهم الفنية ليتحول ـ بالتالي ـ إلى تقانة من أهم تقانات إبداع القصيدة الشعرية، أوهوالمكوّن القائم بين اللحمة والسدى الصانع لنسيج القصيدة العربية المعاصرة التي تقوم على الحس التراثي كبديل عن السرد والرصد التاريخيين، وهكذا تجلى الماضي في شعر أبي ريشة، ليتمثل نبوءة أوحدسا تضم الحاضر للمستقبل، كما يتجلى فيه التاريخ بمثابة تأويل إبداعي، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية امتازت به شخصيته الشعرية، ليغدو الجدل بين الحاضر والماضي في فنه. الحاضر بين الفعل وردّ الفعل، بل يتحول إلى فعل في إلغاء المواجهة بين الحاضر والماضي، ودافع لهما على التوحد في الرؤية والموقف.

ويبدو أن الشاعر؛ الرائد والحادي، يتوجه مباشرة إلى الجوهر المشرق الذي يقوم عليه التاريخ، وهذا الجوهر يتمثل بالقيم والمناقب بوضعها «الإرث الباقي في وجدان الجامعة البشرية، تتناقله جيلا في إثر جيل، ناهدة إلى العلا بمثالية، في مقاربة للبعيد البعيد، صنوالكمال... (2)

وبما أن الشعر المتميز يبلغ إلى الصميم الوجداني ؛ فإن من شأنه أن يوجه المرء باتجاه ماهيته وفحواه أو... أن يحيله على روحه أوعلى مهنته بالضبط. ولعل هذا التوجه أن يستتلي إيقاظ النفس على جوهرها، وإيقاظ الإنسان على إنسانيته، أوعلى الإنسانية... أي يخلق في داخلك شعورا ساميا، بأنك كائن روحي تصعد إلى الأعلى، وتأخذ معك بقية الأشياء، فتخلصها من دونيتها، واتضاعها السقيم... وغاية القصيدة العظيمة هي جعل النفس زكية طيبة بواسطة ما يندرج فيها من

سمو أو علو. ففي سواء شرط خارجي يتفسخ ويترنح دون توقف بتاتا، يأتي السمو الشعري ليكون بديلا عن إصرار العالم الساقط على رفض الصعود إلى مستوى عال من شأنه أن يحيل الحياة إلى سعادة دافئة هانئة ...(3)

وهنا يلتقي التاريخ بالشعر، إذ يقف التاريخ عند الغاية ـ الخلاصة للشعر، حيث يأخذ الشعر بيد الإنسان صوب كماله الخالص، وذلك بتأثيره على بنيته الداخلية ابتغاء تخليصها من نقصها، أومن خشونتها ودمامتها إلى حال من الدماثة والعذوبة والشعور الرهيف. بيد أن القصيدة لن تأخذك إلى كمالك ـ على رأي يوسف اليوسف ـ «إلا إذا كانت هي نفسها كاملة، أي إلا إذا خرجت من نفس كاملة، إذ لا يصنع الكمال إلا الكامل وحده، وهي لن تكون كذلك ما لم تندرج فيها تلك القدرة الكافية على خلق الشعور بالسمو في سريرة المتلقي. وهاهنا يتبدى الأساس الأخلاقي للفن واضحا تمام الوضوح.

وبسبب هذا السمو والقدرة على إنجاز الكمال يجوز للمرء أن يزعم بأن الشعر المتميز كثيرا ما يتبدى وكأنه ينتسب إلى حاضر أبدي لا يريم... أوكأنه جاء من مملكة الديمومة العصية على قوة التصرم والزوال. وبذلك فإنه يشبه عالم الأساطير، وذلك لأنه كثيرا ما يمزج مبدأ الثمالة بمبدأ الدلالة، ففي الأسطورة معنى امتزج بالنشوة، ولهذا يشعر المرء بأن القصيدة العظيمة يندرج فيها شيء من جوهر الحلم، وسلطة الموسيقى، والرعش الصوفي المتجه صوب الذوبان في غموض الكون، أوصوب الالتقاء بالسر الراخم في أقصى النائيات (4).

وعندما يستلهم الشاعر التاريخ ليكون مدار نصه الشعري ؛ فإن أول ما يقوم به هورسم مساحة جد شفيفة بين التاريخ والنص، هذه المساحة نستطيع وسمها بـ /الحلم/، وهذه المساحة هي التي تكسر حدة السرد، وتجمل الحقيقة التاريخية، فالتاريخ حقيقة مروية فيها التفاصيل الرئيسية التي تقوم على السرد، والشعر حلم وخيال وفن، لا يحتاج الشاعر الذي يريد التاريخ ملهما، والشاعر الذي يريد استلهام التاريخ لغاية ـ عقدية أوقيمية أوفنية ـ إلى مكانة فنية عالية الجودة في التشكيل الفني للتاريخ ضمن النص الشعري، إضافة إلى حاجة بديهية للثقافة في التاريخ، لأن الشاعر في استلهام التاريخ يتحول إلى راو معاصر أومنقب ماهر عن المعنى، حيث يجمع جزئيات العلاقة بين الحدث أوالشخصية أوالموقف ويصوغها لوحة توضع بتصرف الوجدان المتلقي.

توظيف عمر أبوريشة للتراث : الرؤية والموقف :

توظيف التراث ـ على اختلاف مصادره وألوانه ـ في شعر عمر أبوريشة لم يكن مجرد ظواهر كونية عابرة، لم يعد لها تأثيراتها في صيرورة الشاعر أوفي صيرورة أمته العربية والإسلامية ؛ بل أضحت صيغا وأشكالا إبداعية، اكتسبت دلالات جديدة، ودوال مغايرة. فالشاعر عمر أبوريشة ينقل من خلال تلك الوشيجة القائمة بين الذات الشاعرة الـ /أنا/ والجمعية الشمولية الـ /نحن/ ؛ عن رؤية شعرية شمولية هي ـ بحد ذاتها ـ مكوّنه الإبداعي، وموقف نفسي، هي تركيبته الشعورية ـ الاحساسية من قضايا حراك عصره، وبالتالي واقع ذاك الحراك ومقاييسه وروائزه.

فهوذات متفردة تصب في تاريخ أمة متفردة، فتتماهى الذاتان في ذات واحدة تخجل من أويقات الوهن، وتثبت في أويقات الانبعاث واليقظة :

أمتـي، هـل لـك بيـن الأمـم
منبـر للسيـف أوللقـلـم
أتـلـقـاك وطـرفـي مـطـرق
خجـلا من أمسـك المنصـرم
ويكـاد الدمـع يهمي عـابثـا
ببقـايـا كـبـريـاء الألـم
أيـن دنيـاك التي أوحت إلـى
وتـري كـل يتيـم النغـم
كـم تخطيـت على أصـدائه
ملعب العـز ومغنى الشمم

وتهـــاديت، كـــأني ســـاحب
مئـــزري فـــوق جبـــاه الأنجم
لا يـــلام الـــذئب في عـــدوانه
إن يك الراعي عدوالغنم (5)

ففي مثل هذه التبادلية الشفيفة بين (الأنا والنحن) بين (الأمس واليوم) بين (الحلم والواقع)! تقوم ثنائيات، تتقارب، وتتباعد، تنفصل وتتصل، تفرح وتحزن، ليأخذ النص الشعري المصوغ بعدا حركيا قادما من الأمس ليحط على شواطئ اليوم، كتعبير عن الواقع الحيوي للحراك الاجتماعي، وذا أمر طبيعي لأن الفكر - على رأي الحبيب الجنحاني - «مرآة ينعكس عليها الواقع المادي الملموس لحياة الناس، وأن وجودهم هوالذي يعين شعورهم، فلا يمكننا أن نسلّم بما يكاد يجمع عليه مؤرخو الأدب، ونقاده ولا يمكن أن يكون شبه الاجماع أمرا سليما. فالإسلام جاء برؤية جديدة للكون، تختلف عن رؤية نظام الجاهلية، وأحداث السياسية الاقتصادية الجديدة التي اتبعتها الدولة الإسلامية الناشئة منذ خلافة عثمان بن عفان رضي اللّه عنه تحولا ذا شأن في الحياة العادية والإجتماعية للمجتمع الإسلامي، ولا سيما في حياة فئات اجتماعية ؛ كان الإنتاج الشعري في أغلبه يعبّر عنها... (6).

إن رسالة الشعر اليوم قد تغيرت جذريا، فقد ولّى عصر العكاظيات والعنتريات أمام معطيات زمننا المعيش هذا، وباتت رسالة الشعر رسالة التزام هادفة يدعم القيم القومية والانسانية، ويدافع عن الإنسان كلما لحقه لون من ألوان الاضطهاد، بيد أننا لا نجد تناقضا بين هذه الرسالة الخطيرة والنبيلة وبين روعة الفن، لأن التزام الشعر التزام فنيا حرا، وفي إحياء لون معين من التراث ليس تسطيحا للرؤية الإبداعية.

إننا نؤمن أن للشعر المعاصر رسالة دقيقة ذات شأن في إحياء الجوانب المشرقة الخالدة في التاريخ، وإن استعمالها يساهم في توضيح الرؤية، وربط ماضي الجماهير بحاضرها لتؤمن بمستقبلها في تفاؤل، وتتحمس له... (7).

من هنا جاءت العلاقة الوثيقة بين عمر أبوريشة كشاعر والتاريخ كرافد ماضوي للحاضر والمستقبل.

علاقة عمر أبو ريشة بالتاريخ :

الشاعر عمر أبوريشة صاحب حس تراثي وتاريخي مرهف، يجيد قراءة التراث قراءة واعية، ويتفنن في انتقاء رموزه التراثية وأحداثه التاريخية بما ينسجم مع واقعه النفسي، ورؤيته الفنية والفكرية.

وكان أبوريشة صاحب رؤية شعرية متميزة ممتزجة بموقف فكري معتقدي خاص، لذا جاءت نصوصه الشعرية متفردة في مواقفها من التراث والتاريخ، لأنه ببساطة كان يرى أن الذات الحضارية للأمة الإسلامية في العصر الحديث لم تفقد قسماتها وتميّع ملامحها ؛ إلا بسبب التنكر لتراثها، أوالتبرؤ من جذورها بدعوى التحرر من أسر الماضي أواعتبار القديم قيدا يجب كسره.

فأبو ريشة - مع وفائه لرموزه التراثية -؛ إلا أنه من أشد الشعراء السوريين حساسية ضد المستلبين باسم التراث، المنكفئين على أمجاده، الهاربين إلى قوقعة التاريخ بلا وعي فعّال،... فالالتجاء إلى التراث والاحتماء بالتاريخ ينبغي أن يكون حصنا للشعراء والأمة، يحصن من الانكسار الحضاري في مواجهة التغريبي المعاصر (8).

تمكن عمر أبوريشة بموهبته الشعرية الراقية بروح العصر بعد أن منحها دفعا تراثيا متجددا ومتساوقا مع مواقفه، ولذلك وفّق الشاعر في التوحد مع شخصياته التراثية المستدعاة في شعره بعد أن وجد في كل ملمح من ملامحها مقابلا لبعد من أبعاد تجربته الفنّية، حيث نجح الشاعر في أن يجعل التراث برموزه كلها (مكانية، زمانية، إجتماعية، شخصية) إطارًا عامّا لتجربته المعاصرة برمتها، تستوعب أحاسيسها، ونبضاتها كلها دون أن يشعرنا بأنها مقحمة على وجدانه أومفروضة على فكرته.

«وجدانيات عمر حلوة، لكن سياساته الملحمية هي التي بوأته سدة عليّة في الشعر العربي الحديث، وهو يذكرنا

أحيانا ببعض مناخات أبي تمام، والمتنبي، ساعة يغرس بين حروفه الصياجة والسيوف، وأسنه الرماح...» (9).

استطاع الشاعر أن يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد نقلها إلى المتلقي، ومن ثم فقد عكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي تعيشها الأمة اليوم ضمن إحباطاتها وخيبات أملها في من يتولون شؤونها، وفي الوقت نفسه تحمل بعض الشخصيات المستدعاة بريق الأمل في الخروج بالأمة من هزيمتها والتخلص من سيطرة القوى الجائرة المستكبرة على مقدراتها وإرادتها.

يرى الأديب اللبناني جورج عانم أن أبا ريشة «شاعر مجدد معاصر، حديث وقديم، تميزت لغته الشعرية بالسهولة، لكنها سهولة البلغاء والفصحاء، ورأيناه يزور بيوت القدماء وقد أحب عطاءهم وانفعل، وتفاعل، ولم يسرق مقتناهم. وحافظ على الكلاسيكية ولكن لتينة وبنوافذ وشرفات، ولم تسقط لغته في الشائبة والخطأ كما سمح بهما بعض آخرون من شعراء العصر، ولم يرتد زي أجدادنا، بل ارتدى زيّنا، ونكاد نقول: زيّ من سوف يأتون... (10).

لقد احتفى النقاد بشعره، فأخضعوه للدرس والتحليل، وكانت الغالبية تشيد بمعانيه، وتقف عند مواقفه المستلهمة من التاريخ وقفات مطولة (11).

المعطى الشعري والدلالات التاريخية والتراثية :

ومن الظواهر اللافته في استخدامات اللغة الشعرية (عند أبي ريشة) احتواؤها الأدبي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث، إذ يقوم الشاعر باستلهام الحدث التاريخي والشخصيات التاريخية بغية توظيفها في بنية النص، بما تحمله من دلالات وإشارات تتيح للشاعر والمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصيات التاريخية، أوالموقف التاريخي من مشاعر ودلالات، تنمي القدرة الايحائية للقصيدة.

وتبين القراءة التحليلية لقصائد أبي ريشة استحضاره للشخصيات التاريخية المهمة، التي تركت بصمات وإيحاءات خاصة في الوجدان العربي، وهنا يسقط الشاعر الماضي على الحاضر، بغية إثراء دلالات النص عن طريق التأثير والإيحاء معا.

فالمنطق التاريخي عنده كحدث هوثورة الإسلام على الجاهلية، بدءا من الرسالة السماوية الخالدة التي حملها نبينا محمد بن عبد اللّه (صلّى اللّه عليه وسلم)، فجاهد وأصحابه من أجل نشرها... إنها بداية تاريخه المضيء الذي سينتج فيما بعد، أعلاما ومواقف وقيما وجدانية وأخلاقية مما احتفى به التاريخ فيما بعد.

فالنبي العربي الكريم (محمد صلى اللّه عليه وسلم) يكتب الصفحة الأولى في تاريخ الإسلام، عندما ينتصر على الظلم والجهل والاستعباد :

أي نجوى مخضّلة النعماء
رددتها حناجر الصحراء
سمعتها قريش فانتفضت
غضبى وضجت مشبوبة الأهواء
ومشت في حمى الضلال إلى
الكعبة مشي الطريدة البلهاء
وارتمت خشعة على اللات
والعزى وهزت ركنيهما بالدعاء
وبدت تنحر القرابين نحرا
في هوى كل دمية صماء
وانثت تضرب الرمال اختيالا
بخطى جاهلية عمياء (12)

بدأ /بالدعوة ـ النجوى/ لينعطف برسم المشهد الراهن آنذاك، من أجل أن يفند ملحقات الحدث، وقد عزز نصه باستدعاء الشخصيات دون بيان تفصيلات تتعلق بها، ولهذا الاستدعاء في النص آليات فنية تعتمد على الإشارة الدلالية (قريش من قبل، عبد اللّه والد الرسول، هاشم جده، أبوطالب عمه، حليمة السعدية مرضعته، ثم تقوم اللوحة لتأخذ أبعادها من جزئياتها : الصحراء، اليتم، العادات، الأصنام، النحر، العبودية،

الخيام، الوحي، غار حراء، ثم تتحول الخارجيات الوصفية - السردية إلى داخليات شعورية إحساسية لتكمل اللوحة مشهدا ومعنى.

واستلهامه للتاريخ لا يقتصر على المغرق بالقدم؛ إنما يتوسطه، ليصل في تناوله إلى زمنه المعيشي، حيث ينصّب نفسه شاهدا عليه.

من الرسالة المحمدية الشريفة، إلى الخلافة، إلى الاختلاف والاحتراب، إلى الضعف، إلى الاستعمار إلى النضال، إلى الاستقلال، وفي أعماله الشعرية أمثلة كثيرة تدلل على ماذهبنا إليه.

إذن عمر أبو ريشة شاعر ذوحس تراثي حاد، فهو في قصائده غير الغزلية مقيم في خيمة الموروث الثقافي، يمتلئ حسه ووجدانه به، فالشاعر يجد في الأحداث التاريخية، الإسلامية، والأعلام، والشواهد المكانية؛ رموزا للتعبير عن تجربته الشعرية، ومعادلا موضوعيا لواقعه وحاضره، ومن ثم يستدعي الأعلام التاريخية، ليستحضر معها أبعادها النفسية والروحية، فيكررها في سياقات لا يقف فيها الزمن الماضي، بل يتخطاه إلى الزّمن المطلق، ولهذا يكون نبينا محمد (صلى اللّه عليه وسلّم) ممثلا كليا شاملا للزمان والمكان:

يا عروس الصحراء مانبت المجد
على غير راحة الصحـراء
كلما أغرقت ليالي في الصمت
قـامت على نبـأة زهـراء
وروتها على الوجـوه كتـابـا
ذا مضـاء أوصارما ذا مضاء
فأعيدي مجد العـروبة واسقي
من سنـاه محـاجر الغبراء
قد تـرفّ الحيـاة بعد ذبـول
ويلين الزمان بعد جفاء(13)

الاستلهام بالعلم التاريخي (الشخصيات) :

شاعت في العصر الحديث ظاهرة توظيف الشخصيات التاريخية واتخاذها قناعا للتعبير عن التجارب الشعرية الحاضرة، لما في هذه الشخصيات من قوة رمزية وايحائية، فاستدعاء الشخصيات التراثية؛ يستدعي بعث الماضي في الحاضر، وتكثيف الزمن الممتد في لحظة الإبداع، كما أنه يصل الأجيال الراهنة بجذورها السابقة، ومن الشخصيات التاريخية في شعره الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب، وابوالمعري، فالأول خصّه بملحمة شعرية كثف فيها معاني جليلة هي قيم يتوجب أن تتوفر في إنساننا العربي المسلم في زمنه الراهن هذا (الموقف، الإيمان الحق، الواجب، النضال، الإصرار، الاستشهاد... الخ)، ولم تطبع هذه المسرحية، ولم تصلنا حتى الآن على الاقل، وإنما وردت في سرد أعماله أوآثاره المجهولة (14) .

أما الاستحضار المعنوي للماضي ليكون في خدمة الحاضر، كباعث ومحفز وأمثولة فتجلى في قصيدته/ مع المعري/ :

يا أخا الحكمة السنية هل منك
على مثخـن الجراح طعـانـا
قل لتلك الحمائم البيض طيري
فـالخطايـا تدفقت طوفـانـا
أأنـاجيك يـا نجيّ الـدراري
وأغنيك أغنيـاتي الحسـانـا
إن آفاقـك البعيـدة لاتطـلـق
للخـاطـر الحبيس عنـانـا
حسبـك المجد أن ترى كل يوم
لأغانيك عنده مهرجانا (15)

إنه يعمد بتوسيع الذات الفردية، وتحويلها إلى الذات الجمعية، فالفرد هواللبنة الأولى في بناء الأمة، التي يتكلم بلسانها.

والملاحظ، أن الشاعر يعمد إلى استنطاق الأحداث التاريخية المرتبطة بشخصية أبي العلاء المعري، لتجسيد فكرة الصراع الذي يظل فيه الشاعر طرفا مظلوما، (كأبي العلاء)، ومتاملا وفيلسوفا ومبدعا مثله، وقد اعتمد

على تبادلية ذاتية بين/ الأنا/ و/ الهو/ فالأنا حلت محل الهو، . . والأنا والهوكفردية حلت في / النحن/ الجمعية، إنه يتحدث بلسان جمعي /الأمة/ لا بلسان فردي (الشاعر).

فالمتأمل في شعر أبي ريشة يستشعر أنه يمتلئ إحساسا بالمظلومين، والغبن ليس بكيان الفرد، وإنما بكيانه كأمة.

«وهذا الإحساس بالظلم يتجسد من خلال رمز الحسين، وأبي العلاء المعري، وغيرهما، عبرصور عديدة، وفقا لموقفه النفسي، وتجربته الشعرية الخاصة»(16).

وهنا لا بد أن نشير إلى أن توظيف أسماء الأعلام التراثية عند أبي ريشة، يتمتع بحساساية خاصة، لأن هذه الأسماء بطبيعتها تحمل «تداعيات معقدة، تربطها بقصص تاريخية أوأسطورية، وتشير قليلا أوكثيرا إلى أبطال، وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان. . »(17).

ويلاحظ أيضا أن أبا ريشة يكثف أداءه قليلا، حين الربط بين الحدث التاريخي والشخصية التراثية، فيما يشبه مقارنة نفسية بين الماضي بجلاله وعظمته وشموخه، والحاضر بوهنه وهشاشته واتضاعه، لذلك فقد يعدد الشاعر بعض الأسماء التراثية المتواكبة أوالمتباعدة تاريخيا داخل النص، بغية إسقاط الحدث التاريخي على الواقع الجديد، وشحن الموقف الشعوري في سياق متكامل ومتسق كما في قوله:

شاء أن ينبت النبوة في القفر
ويلفي بالوحي من سينــــاء
فسلي الربع مـا الغربة عبد الله
تطوي جراحها في الــعـــزاء
ما لأقيال هاشم يخلع البشر
عليهـــا مطـــارف الخيــلاء
انظريها حول اليتيـم فراشــا
هـزجـــا حـــول دافق الآلاء
وابوطالب على مذبح الأصنام
يزجي لـه ضحـــايا الفـداء
تتبارى حليمة خلفه تعــــدو
وفي ثغرها افتراء رضاء(18)

التاريخ يتبدى من خلال استحضار الشخصيات المضيئة، كشخصية سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم)، وعبد الله، هاشم، أبوطالب، وحليمة.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد يوظف اسم العلم بجعله محورا للقصيدة، كلها وهنا يكرر الشاعر اسم العلم مرّات متتالية ويتوجه بخطابه إليه؛ كقوله في قصيدة غير معروغة أومغيبة عن ديوانه لأسباب سياسية؛ عنوانها: (الدكتاتور):

رائع في كل مايبدع رائع
ما له في كل مـــا يهوى منـازع
يقف التـــــاريـخ من آلائه
مطـرقا مابين مفتون وخـاشـع
فـــارس ما أسرج المهر إذا
لم يجد في النجم ميدانا لطالع
شـاعر ما أحنّ للـحرف إذا
لـم يجد نعش أشتات شرائع
وخطيب أخرست أصـــواته
كل صوت من فم الإيمان طالع
سيد في أمة خـــــالـــدة
قبّلت من ذيلـه وهي تبـايع
إذا بـدا نشوان هبت حولـه
وزراء الحكم للرقص تسـارع
أوبدا غضبـــان أهوت دونه
جثث الأطفـــال فـي الشوارع

فهويقصد دكتاتورا بذاته، لكنه (في ضمير الغائب) رسم صورة للدكتاتوريات العربية (للأمة الخالدة) والانتهازية المحيطة بها.

وقد أخذت الشخصيات التي أثرت بالتاريخ الحديث، تاريخ بلاده على وجه الخصوص، وإذا أردنا أن نستشهد ونحلل كل قصيدة سخرها لمديح، أولرثاء، أو لاستعراض شمائل، لاستهلكنا صفحات كثيرة في البحث، ومن الشخصيات الحديثة التي تناولها في مدح أورثاء أومجاملة: المغفور له الملك فيصل بن عبد العزيز

آل سعود (رحمه الله) (20)، حافظ إبراهيم (21)، احمد شوقي(22)، أحمد الصافي النجفي (23)، إبراهيم هنانو(24)، الأخطل الصغير(25)، أميل البستاني (26)، جان دارك (27)، سعد الله الجابري (28)، سعيد العاص (29)، وهناك شخصيات أخرى كانت تحيط به، مدح بعضها، ورثى بعضها الآخر.

ولابد لنا قبل أن ننتقل إلى استلهام التاريخ في شعر عمر أبوريشة من خلال الأمكنة والآثار من التوقف عند عنايته بالدور الذي لعبته الشخصية التراثية المستدعاة من خلال آلية ذلك الدور عبر تقنيات متعددة مثل المزج والتداخل بين ماهو تراثي وماهوحديث، أوخلق رؤية جديدة يفسر من خلالها الدور القديم، أومخالفة القديم جملة، ونشير إلى «أن الاستدعاء بالدور، يعتمد ـ في أغلب الأحيان ـ على توظيف الشخصيات التراثية، صاحبة الأدوار الحية في الذاكرة الجماعية، مثل ؛أدوار الأنبياء، والقادة، والأبطال، والشعراء، والمجانين والفلاسفة ممن شهد لهم التاريخ على مر العصور»(30).

فهو يتلبس دور ديك الجن ليعصرن قصته في ذبح عشيقته (ورد) وحرقها وصناعة كأس من رمادها، لذا استحضر الدور ليعبر عن النازع الانساني المتواجد في كل الأزمنة والعصور، وأراد العشق، والغيرة والأنانية، والدافع الجرمي لكل ذلك.

كـــانت تغنيني، وكـنت
أحـــس بالـنّــعــمى تغـنّي
هيفاء، لم يبلــغ مــــدى
إغـــرائهــــا وهـمي وظنّي
كيف ارتضت دنياي دنيـــاهـــا
عـــلى قــلـــق وأمن . . .
أيضـم غيري هذه النعمى!!
متى وسّــــدت تــربـــــــا!!؟
ويحي !! لقد جف الرضا
رطبـــا وضاق الكون رحبًا
فحملت شـــلو ضـحيـتي
والنــــار حمـــــراء الأديـــم
وجبـلـت من تلك الجـذى
كأسي ومن تلك الكلوم ... (31)

لقد جاءت آلية الاستدعاء ـ في هذه الأبيات ـ مواكبة لغرض الشاعر الدلالي، حيث قام باستدعاء شخصية ديك الجن الحمصي (رغبان بن عبد السلام) وعشيقته (ورد) وقام بتلبس شخصية الأول متدثرا بلبوس الظن والشك والغيرة.

وهكذا نجد أن الانتاجية الشعرية ـ عند أبي ريشة ـ تمثل نوعا من استعادة النص القديم بشكل خفيّ أحيانا، وجليّ أحيانا أخرى، بل الملاحظ أن كمّا غير قليل من أشعار أبي ريشة يعدّ تحويرا لخطابات وأقوال سابقة شعرية ونثرية ؛ وهذا إن دلّ على شيء؛ فإنما يدل على ثقافته الواسعة، وتمثله للتاريخ، ووعيه بعناصر التراث، (وفي رأينا)، أن النضج الحقيقي لأي مبدع لا يتم إلا باستيعاب الجهود السابقة، وهذا ما أشار إليه (مايكل ريفاتير): «إن التناص ليس عملية انبثاق نصوص من نصوص سابقة فحسب؛بل هوالصورة الوحيدة لأصل الشعر. . »(32).

ومن هنا نجد أن الارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر التقنيات فعالية في الإبداع الشعري عامة، وعند أبي ريشة خاصة، بوصفه عنصرا يهيمن على دلالة قصائده بغية تسلطه على الموروث القديم ليمتص منه بعض نواتجه التي تتوافق مع حركة المعنى فيه.

وثمة استلهام بالإشارة أوالقول، وهذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية تتمثل في «توظيف الشاعر لبعض الأقوال أو الإشارات التي تتصل بالشخصية المستدعاة فتصبح وظيفة مزدوجة، الإيحاء أوالتفاعل مع شفرات النص من خلال استحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي، ونشير إلى أن وظيفة الإشارات لا تقتصر على ذلك فحسب؛ وإنّما تسهم في تمثيل واقع معقد (كالنص) من خلال التعريف ببنيته. . »(33).

لقد وظف أبوريشة هذه الآلية من آلية الاستحضار من خلال عرضه للمواقف والأفكار والمبادئ العربية

والإسلامية، فهو يلتقي في الرؤية مع المتنبي:

شـــاعر الـعرب، غض طرفك
فالعرب حيارى في قبضة عسراء
يخجل المجد ان يرى الليث شلوا
تحت أنيــــاب حيـة رقطـــاء
أين لمع المنى، وحمحمة الخيـــل
ووهج القنـــا وخفض الـلّــواء
الميـــامين يــــا غرام الميــــامين
يخوضـون لجة من شقـــاء (34)

إنه يستحضر الشخصية ويركز على لغة ومعان ومواقف طفح شعره بها (سيف الدولة، كافور الإخشيدي، المجد، الليث، حمحمة الخيل، البحث عن مجد العرب، إدانة القهر والذل اللذين يعاني منهما الإنسان العربي)، ثم يقرن الماضي المجيد بالحاضر الراهن عبر استحضار التاريخ السالف وإسقاطه على التاريخ الراهن.

وثمة نماذج كثيرة في شعره وضعها هدفا استحضاريا ليقدم الغاية التي من أجلها استحضر الشخصية التاريخية، بمكانها وزمانها ومستلزماتها كلها.

استلهام التاريخ من خلال المدن والآثار :

ثمة أنماط رمزية للمدينة، فإذا كانت دراسة؛ فإنها تمثل المعطى التاريخي بأبعاده كلها، وإذا كانت مدينة المستقبل، فإنها (يوتوبيا) (35)، وإذا كانت مدينة أسطورية؛ فإنها الخيال المغذي للصورة في التشكيل الشعري.

هذه المدينة الفاضلة نجدها في شعر عمر أبي ريشة، مرة مستقرة كحاجة إنسانية، ومرة بعيدة يتجه إليها إحساس الشاعر، ومرة محددة بجغرافية، ومرة أخرى متواجدة في كل مكان، هذا من الناحية المكانية، أما من الناحية الزمانية فهي مشتقة أيضا مرة نجدها في الماضي يصنعها التاريخ فتجور عليها الطبيعة، ومرة نجدها في الحاضر تصنعها الحضارة فتقسوعليها البيئة ومرة هي وجود على الخريطة الآثارية تضع نفسها بتصرف العقل تارة، وبتصرف الإحساس تارة أخرى، ومرة نجدها في خيال الشاعر حيث رسم معالمها من خلال الحكاية أو الأسطورة أوالتخيل عبر أفق لامنظور تحدده رهافة أحاسيسه، وخلجات وجدانه، ناهيك عن ثقافته التاريخية.

«والنفور الرومانسي من المدينة لدى شعرائنا (ومنهم أبوريشة)، أحد البواعث في البحث عن البدائل والتشوف إلى مدن فاضلة» (36).

وبناء على ماتقدم نخلص إلى نتيجتين :

أولا : إن لغة عمر الشعرية هي لغة حيّة نابضة بثقافة كل العصور، ومتمثلة لكل الأطوار الشعرية، مما جعلها تغدو حية في نفس الملتقي، توحي لك كل يوم بالجديد الممتع، وتشكل مفاتيح إيحائية، تكشف عن ثقافة واسعة في استلهام التاريخ وتوظيف التراث، مماجعل قصائده مشحونة بفيض هائل من الدلالات التراثية، إذ استطاعت أن تبني لها وجودا فنيا متميزا، وتنبع عن روح جديدة في البثّ الشعري، المتكئ على انفساح الرؤية الفنية، وإحاطة واعية بمعطيات التاريخ؛ مع تمكن في الأداء الفني الذي يميّز لغته الشعرية.

ثانيا : إن النص الشعري عند أبي ريشة، نص توالدي شبكي، لايبدأ من بداية محددة، وينتهي عند نقطة محددة، إنه نص التنامي والانفتاح على توالي النصوص الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة، إذ نستطيع من خلال التأمل فيه؛ ملامسة شفافية اللفظ، واتساق المعنى وجمالياته وإيقاعه. ومن ثمة الولوج إلى منعرجاته، ودقائقه الخفية، وبذلك تكتمل وظيفته استلهام التاريخ بكليته، كونه الوعاء الأمثل لمخزون التراث المجتمعي، وهذا إن دل على شيء؛ فإنما يدل على حيوية نصوص أبي ريشة الشعرية وقدرتها الايحائية والاستيحائية في الوقت نفسه.

الهوامش والاحالات

1) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي) المقدمة، إحياء التراث بيروت، د.ت، ص 35.
2) د. إميل كبا، الشعر في وجه الآخر (عروة بن الوردة نموذجا)، مجلة قطوف، العددان الثاني والثالث، لبنان، بيروت، ربيع 2005 م، ص 180-181.
3) يوسف سامي اليوسف، المصدر السابق، ص 11 (الشعر ومزاياه العالية).
4) المصدر السابق ص 11.
5) عمر أبوريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، طـ 1، 1971 م ص8،7، 10.
6) الحبيب الجنحاني، الشعر والمجتمع، بحث بعنوان: علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث، (مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الشعري الثالث) عام 1974 م، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، سلسلة كتاب الجماهير، رقم (211)، ص 28.
7) المصدر السابق، ص 68 -69.
8) هاشم عثمان، عمر أبوريشة، آثار مجهولة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 2003 م، ص 189 وما بعدها.
9) د. علي شلق، مجلة الكفاح العربي، العدد/ 376 / تاريخ 23 أيلول 1985.
10) جورج غانم، مجلة الشراع، لبنان، بيروت، العدد / 702/ تاريخ 20/ 11/ 1972 م.
11) ينظر في ـ هذا الصدد ـ هاشم عثمان، عمر أبوريشة، آثار مجهولة.
12) عمر أبوريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م ص 495 -496.
13) عمر أبوريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م ص 514-515.
14) للإستزادة، ينظر كتاب عمر أبوريشة (آثار مجهولة) لهاشم عثمان.
15) عمر ابوريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، طـ 1، 1971 م ص466 ال ص 483.
16) عبود شراع شللتاغ، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، تيارات، الجزائر، 1985، ص 75.
17) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 1986 م، ص 65.
18) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971 م ص 497 ـ 498.
19) مجلة (المجلة). العدد / 7/ بتاريخ 29 آذار، 1980م، وينظر آثار مجهولة ص 104.
20) ديوان أمرك يارب، 1398 هـ / 1978/ م.
21) آثار مجهولة، ص 132.
22) آثار مجهولة، ص 137، إلي الصفحة 139.
23) المصدر السابق من ص 143 إلى ص 144.
24) نفسه، من ص 145 إلى ص 146 وقصيدة أخرى في الديوان، من ص 552 إلى ص 561.
25) عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971 م ص 33 إلى ص 50.
26) المصدر السابق من ص 53 إلى ص 63.
27) المصدر نفسه، من ص 163 إلى ص 171.
28) المصدر نفسه، من ص 450 إلى ص 465.

29) المصدر نفسه، من ص 450 إلى ص 465.

30) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1988 م، ص88.

31) عمر أبوريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 من ص133 إلى ص 143.

32) روبرت شوليز، السيمياء والتأويل، ترجمة د، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1994 م، 89.

33) بيير جيرو، علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة د. منذر عياشي، منشورات دار طلاس للدراسات والنشر، ط1، دمشق 1988م، ص94.

34) عمر أبوريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971 م ص576 وص 592 وص 593.

35) يوتوبيا ، كلمة إغريقية معناها (لامكان)، والمقصود بها المدينة الفاضلة. واليوتوبيا نوعان : مدن تتسم بالطابع الإنساني، ومدن ذات سمة صناعية.

36) د. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد /196/، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نيسان، عام 1995 م. ص 263 ـ 264.



شعرية الأرض في شعر حسين العوري : شعريّة الصّورة في «ظمأ الينابيع»

شعبان بن بوبكر

قال الجمحي : «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان...».

ابن رشيق، العمدة

«ها أنا أغنّي للشمس في صمت وإصرار حزين»

عبد الوهاب البياتي

مدخل

نعرض في هذه الورقات بالدرس لشعر حسين العوري. ونعنى فيه بشعريّة الأرض بما هي تيمة وقيمة هما جوامع الأسئلة الفنيّة والأنطولوجيّة والاجتماعيّة في أولى مجاميع هذا الشاعر والناقد التونسي المعاصر «ظمأ الينابيع». وعملنا في مجمل إشكاليات هذا الموضوع وتجلّياته النظريّة والإجرائيّة.

ودعتنا للاهتمام بالشاعر وشعره ثلاثة دواع حملتنا على اصطفاء مطالب هذه القضية الفنية والاجتماعية. أوّلها أنّنا إزاء تجربة تلتف رهاناتها على ملامح النضج والاكتمال والاكتهال. وثانيها أنّ الشاعر ينتسب بالخُبر والخَبر إلى مدرسة الأدب القومي. فهو بشهادة الدارسين «صوت عربيّ حتى النخاع»(1)، وثالث الدواعي أنّ نصوص هذه المدونة تتقوّم عتبات ومتونا بشعريّة الأرض تحكم بناءها وتسوس أنساقها وتحدّد تداعياتها الفنيّة والفكريّة.

وتختزل هذه الدواعي مجتمعة مجال النّظر في هذا المبحث. فضمنيات القول في عنوان العمل ترتدّ إلى ما به كانت تيمة الأرض في «ظمأ الينابيع» مناط الأبنية والدلالات تنتظمها الصورة الجامعة للأرض بما فيها وما عليها. وهذه الصّورة راجعة كذلك إلى جملة الأسئلة التي تؤلّف بين ما تطرحه ردهات تجربة الشاعر، وطقوسه الشعريّة، وما تثيره مراجعه الفنيّة والمذهبيّة، ومقتضيات نهجه في كتابة الشعر رسما ووسما.

ونجري البحث في مستويين أساسيّين يستقطبان أركان عملنا ومداخلنا إلى استنطاق قصائد هذا المجموع

الشعري عن شعريّة الأرض. سنصرف عنايتنا في المستوى الأوّل إلى دراسة شعريّة الأرض في علاقتها بالمفهوم، مفهومي الشعريّة والصّورة إشكالا وحدّا، وفي علاقتها بالشّاعر تجربة، أمّا المستوى الثاني فسنخصّصه لدراسة شعريّة الصّورة في علاقتها بالنصّ عتبة ومتنا.

إذن تكمن منافذ القول لدينا فيما نحدّده من إشكالات الاصطلاح ومسائله. ما المقصود بشعريّة الأرض؟ وفيمَ تتجلّى هذه الشعريّة داخل بنى النصّ ؟ وبمَ تتقوّم صورتها؟ وتتجلّى كذلك في متعلّقات الرّهانات المعقودة حول أهمّ المعطيات الترجميّة المفيدة في سيرة الشّاعر وتجربته. فماذا تعني العناصر المكوّنة لشخصيّة الشّاعر علميّا وثقافيّا واجتماعيّا وسياسيّا ؟ وما أثرها في طرح المضامين المتعلّقة بالأرض وصوغها ضمن أشكاله الشعريّة ؟

ومن نافل القول أنّ تدارس أنماط حضور هذه الشعريّة وتجلّياتها في الصّور الّتي شكّلها العوري باللّغة للأرض يعدّ المنفذ الرّئيسيّ لولوج الكون الشّعري لهذا الشّاعر.

الشعريّة ليست معطى جاهزا مسقطا على الشّعر وإنّما هي جماع خواصّه. إنّها تتأسّس على عموم الانتماء وخصوص الانتهاء بماهو فرادة الطّرح والأداء. كذا تتشكّل القصائد بشعريّة محدّدة تحتضنها تيمة ما ترد مضافة إليها كشعريّة النّار أو اللّون أو الحلم أو الغموض أو الأرض... وهذا أمر مدعاة إلى النّظر في ما يتحقّق به هذا المصطلح.

I- في المفاهيم والحـــدود

1 ـ الشّعريّة في علاقتها بالمفهوم :

وحديثنا على هذا الأساس عن شعريّة الأرض في شعر حسين العوري من خلال شعريّة الصّورة مثالا مطمحه بيان ما يجسّد حضور الشعريّة. إنّنا نروم بيان حضور متعلّق الشعريّة المضاف إليه الأرض. ولئن كانت قيمة الشعريّة من قيمة متعلّقها أي المضاف إليه فبحثنا نظر في الدّلالات المنوطة بالعلاقة بين المتضايفين «شعريّة الأرض» فهو رصد للأسس الشكليّة والدّلاليّة الّتي تأسّست عليها شعريّة صورة الأرض ضمن هذه الإضافة الممحّضة للدّلالة على معاني تعريف الأرض بالماهية والكيفيّة وناتجهما معنى التّخصيص بماهو تحديد في الشّعر عن طريق الرّسم والتّصوير. فنحن ندرس الشعريّة بوجه عام وشعريّة الأرض تخصيصا وشعريّة الصّورة بوجه أخصّ.

إنّ الحديث عن أيّة شعريّة يبسط قضايا مفهوميّة تتعلّق بـ«مفاهيم الشّعر وجوهره وتقنياته التّعبيريّة»(2) ومؤدّى مصطلح الشّعريّة ما به يكون الشّعر شعرا. ترجم كذلك هذا المصطلح إلى مقابله بالعربيّة الإنشائيّة وترجم بالجماليّة وعرّب أحيانا بالـ«بوتيقا» عن المصطلح اليوناني «Poietkos» والفرنسي «Poétique».

ومن المعلوم أنّ المفهوم العام الّذي عليه مدار هذا الاصطلاح جملة القوانين التي تحكم ثوابت القصيدة إيقاعا ومعجما وصورة. فهي حسب بعض الدّارسين «المبادئ الجماليّة المتحكّمة في إنشاء الأدب»(3). ويعرّف بعضهم الشّعريّة بكونها «نواميس انبناء النّصوص وآليات اشتغالها» إذ الشّعريّة في الشّعر «القوانين الإبداعيّة المتصرّفة فيه ومحاولة إدراك الضوابط الفنّيّة الّتي ينضبط بها»(4).

يرتبط هذا المفهوم بمعاني الخلق والصنع والإنشاء والولادة. وهو يقترن تبعا لذلك بوجوه سياسة القول في العمل الأدبيّ. ومرتكزه المغايرة فلا شعريّة بلا مغايرة. ليس ثمّة شعريّة محايدة مطلقة. فالحياد والإطلاق يخمدان جذوة الشعريّة. لكلّ شعريّة توصيف وتوظيف. أيّ شعر معنيّ بجماليّة ما هي بالعبارة التي للنقّاد القدامى صنعته وعياره(5).

وهذه المصطلحات جميعها مدارها على قوانين تشكيل القصيدة قديما وحديثا(6). وتكاد تكون شعريّة القديم موحّدة في أصولها متباينة في فروعها. وموطن الشّعريّة الحق وأساسها تلك الفروع بما هي وجوه عدول عن السمت وانزياح عن ترسيمة القوانين المقرّرة

والقواعد المدبّرة. أمّا شعريّة الحديث فهي متنوعة الفروع والأصول تنوّعا يبلغ حدّ الاختلاف. وذلك لارتباطها بتعدّد المدارس والاتجاهات وما يستتبع ذلك من تنويعات أسلوبيّة يختصّ كلّ منها بجماليته.

إنّ مسألة الشعريّة ترتبط على رأي أصحابها بمفهوم الأسلوب بما هو اختيار واختبار(7).

وعلى الجملة فمفهوم الشعريّة من تعدّد المداخل واتساع المناحي بما يجعل الظفر بحدّ جامع مانع أمرا عسيرا. والأمر بتقديرنا يتجاوز قضيّة التحديد. فهذا المفهوم يتحدّد في الشعر بطبيعة الأسئلة التي يطرحها الشاعر.

لكلّ شعريّة أسئلتها التي هي بالنهاية أسئلة الشاعر. وتحدّد هذه الأسئلة طبيعة صور الأرض المختزلة لمفاهيمها عنده. وهي مفاهيم أساسيّة اختصّ الشاعر الحديث عامّة بطرحها. وقد حصرها بعض الدارسين في ثلاثة: «المفهوم الاقتصادي، والمفهوم الاجتماعي، والمفهوم السياسي»(8).

وعلى هذا الأساس فشعريّة الأرض تعني أصلا بيان كيفيّة تحكّم موضوع الأرض في بناء الخطاب الشعري في «ظمأ الينابيع». كيف تشكّلت صورة الأرض؟ وبمَ قدّت مادّتها؟ وماهي مكوّناتها وأنواعها؟ وكيف استقامت مراتبها وحدودها؟

2 ـ الشعريّة في علاقتها بتجربة الشاعر:

تتصل بمادّة (ج.ر.ب) مفاهيم تلتف حول معاني المحاولة وطول المراس واكتساب الخبرة والنضج والتميّز والاكتمال. وهي خصال حاصلة بفعل التراكم المعرفي خلال مراحل معيّنة. فلكلّ تجربة أطوار مجسّمة لمجرياتها تسم بعضها أو تسمها كلاّ متكاملا.

ولعلّ أهمّ ما يميّز تجربة من أخرى في هذا الباب انتساب الشّاعر إلى خطّ فكريّ وفنيّ يحدّد توجّهاته ويلوّن اهتماماته ويكون له ولشعره العلامة المائزة الواسمة. وهذه الملاحظات تنطبق أيّما انطباق على حسين العوري، فمن يستنطق مساره خلال ثلاثة عقود لا يسعه إلاّ أن ينقاد إلى القول بأنّ شيب اليوم يخفي حرائق الأمس وبأنّ الأقدام المثخنة بالجراح تشي برقص مطوّل على الزجاج المهشّم.

إنّنا إزاء سيرة طويلة نجتزئ منها بخلاصة العناصر المكوّنة لشخصيّته الاجتماعيّة والعلميّة والثقافيّة. هي سيرة تحمل مياسيم الرحلة المضنية وراء الكلمة، والوفاء لسنن قيم فروسيّة انقرضت أو كادت.

حسين العوري من مواليد منتصف الأربعينات من هذا القرن بمنطقة اللاّس إحدى قرى شمال البلاد التونسية الغربي. وهو من ذلك الجيل الذي نذر حياته للعلم والمعرفة فاحترف عشق الحروف بعد هواية.

ابتدأ حياته المهنيّة سنة 1968 معلّما. ثمّ اشتغل أستاذا منذ سنة 1975 مدرّسا للغة والآداب العربيّة بالمعاهد الثانوية لمدة خمس عشرة سنة. والتحق بكليّة الآداب بمنوبة منذ سنة 1988. واختصّ في تدريس الشعر الحديث ونقده.

والجدير بالذكر أنّه أحرز ديبلوم ترشيح المعلّمين سنة 1967. ونال شهادة الباكالوريا الفرنسية عام 1971، والأستاذية في اللغة والآداب العربيّة عام 1975. وتابع دراسته بالمرحلة الثالثة فنال شهادة الكفاءة في البحث العلمي سنة 1987. وتوّج مسيرته العلميّة بنيل الدكتورا في اللغة العربية وآدابها سنة 1996.

والشّاعر جمّ النشاط يكتب في كثير من الأجناس والأنماط. ألّف في البحث الأكاديمي، والإبداع الشعري المقالة. صدر له سنة 1999 عن الدار العربية للكتاب بتونس دراسة بعنوان «الرفض في شعر نزار قباني بين جوان 1967 وأكتوبر 1973». وصدرت له أيضا عن كليّة الآداب بمنوبة سنة 2000 أطروحته: «تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968».

وله مقالات عديدة نشرت بدوريات شهرية وحولية وموسوعية تونسية وعربية. وهي في جملتها أبحاث نقديّة عرض فيها بالدرس لمباحث في شعرية السرد والشعر كمسائل المكان ودلالاته، والإيقاع وظاهرة

«الحسّ المتزامن (Synesthésie)، في شعر نزار قباني» وعني أيضا بدراسة مداخل لشعراء من تونس. وله أيضا مساهمتان ضمن مؤلفين بالاشتراك صدر الأوّل عن اتحاد الكتاب التونسيين. أما الثاني فقد صدر عن وزارة الثقافة وكانت المساهمة الأولى مخصوصة بالبحث في الشعر التونسي الحديث (2005). وكانت المساهمة الثانية مدارها على محمود درويش (2005).

وللمؤلّف كتاب تحت الطبع وهو دراسة بعنوان فصول في الأدب التونسي المعاصرة.

ولا تزال بحوزته أعمال مخطوطة تنتظر النشر. ومن أهمها دراستان جاهزتان. الأولى عنوانها «مدخل إلى قضايا الشعر العربي المعاصر». أمّا الثانية فعنوانها «دراسات تطبيقيّة في الشعر العربي الحديث والمعاصر».

والملاحظ في هذا المضمار أن هذه البحوث قد صرف فيها المؤلف عنايته إلى تدبّر البنى الأسلوبيّة واستنطاق الرؤى الفكريّة واستجلاء إشكالياتها وتجلياتها في نصوص شعريّة حديثة ومعاصرة.

وإنّه لجهد محمود أجراه صاحبه بحذق العارف وصرامة الباحث المتأنّي الملمّ بأهمّ المناويل النظريّة والإجرائيّة في نظريّات النقد الأدبي الحديث. ويقف قارئ هذه النصوص النقدية على مرجعيات نقدية علمية استند إليها صاحبها لتوسيع دوائر النظر وتدبير المسائل المدروسة بآليات نقديّة تراثيّة وحداثيّة.

ولهذا البعد الأكاديمي دوره وأثره في صوغ أشعاره. صدرت له ثلاثة مجاميع شعرية. أولاها «ظمأ الينابيع» وثانيتهما «موّال للخصب وشمعة للجفاف»(9). والمجموع الشعريّ الثالث عنوانه «ليس لي ما أقول»(10).

وحريّ بنا التذكير بأنّ الشاعر ينشط ثقافيا وأكاديميا في أكثر من جهة. فقد أشرف على نواد عديدة للشعر بتونس العاصمة وداخل الجمهورية. وكانت له مساهمات متنوعة إذ كان عضوا مساهما فاعلا في إعداد «الأيام الشعريّة» بكليّة الآداب بمنوبة مدّة اثنتي عشرة دورة رفقة الأستاذ الشاعر الطاهر الهمّامي.

ولا يمكن أن نغفل عن ذكر وجوه من النشاط الأخرى داخل الجامعة وخارجها. وحسبنا التذكير بمشاركته في فعاليات مهرجانات عديدة كمهرجانات الشعر بموريتانيا والمربد بالعراق.

ويعضد هذه الإصدارات العلمية المشهود بقيمتها إسهام الرجل بأبحاث أخرى احتضنتها منابر ندوات بتونس وغيرها. واللافت للانتباه أنّ هذه الأعمال كان مدار القول فيها على النصّ في علاقته بالتاريخ وإشكاليات القراءة والتأويل والتلقّي وبالرّاهن والتّناص بكلّ من تونس والقيروان والجزائر. وذلك ممّا يحسب له في الاشتغال بنقد الشعر ولا سيّما بما تعلّق بثوابت القصيدة وهي الإيقاع والصورة والمعجم والتركيب.

ونتبيّن ممّا ورد من معطيات ترجميّة مفيدة عمق التجربة. ونتبيّن كذلك مدى ارتباط الشاعر علميّا وثقافيا واجتماعيا ووجدانيّا بمفهوم تيمة الأرض جهويا وقطريا وإقليميّا. ويقف الدّارس في كثير من شهادات الشاعر التي صدرت له ببعض المجلات والصحف السيّارة. يقول «كانت كتابتي لقريتي ولوطني وأمّتي استجابة طبيعيّة لما نشأت عليه من قيم الحبّ والوفاء والعمل والتعلّق بالأهل والأرض»(11).

ويقول: أيضا متحدّثا عن موطنه «اللاّس»: «هنا تعلمت حبّ الأرض والنّاس»(12). وهذا مؤدّى رأي بعض النقّاد. يقول: «حسين العوري أحبّ قريته وكتب لها، وأحبّ أمته... قصيدته تحمل هويته»(13).

إنّ صورة الأرض في شعره تتسع لكلّ موطئ قدم للإنسان العربي. وتستحيل قصائده إلى أغان.

يقول: «نعم غنيت للإنسان العربي، لفلسطين... للعراق ومازلت أغنّي»(14).

ونفهم ههنا لماذا اتّجه النقاد هذا المتّجه في دراسة شعره وتقييمه. ومن الواضح أن لهذه التجربة مرجعيات متنوعة تعكس غناء شعره بالمطالب السياسية والاجتماعية. ولا غرابة فلذلك كلّه تحديدا صلة وثيقة بنشأة الشاعر. فلقد نشأ حسب قوله «في بيت اجتمع

فيه دون خلفيات إيديولوجية المصحف والمنجل والمطرقة»(15).

إنّ تجربة بهذا الزخم المعرفي متنوعة الملامح متّسعة الأرحاب ثريّة المكونات. وليس ذلك غريبا عن شاعر قد امتلك تجربة بهذا العمق وجعل من الأرض المبتدأ والمنتهى في شعره.

II- شـعـريّـة صـورة الأرض :

لا شعريّة دون الصّورة. فهي عمدة الشّعر. وثمّة من التعريفات ما يقيم الحجّة قديما وحديثا على تلازمهما وجها وقفا. فالشّعر يعرّف في أكثر من سياق وأكثر من مستوى بكونه «جنسا من التصوير»(16).

ويذهب أكثر من باحث في العديد من الدّراسات الخاصّة بهذا المبحث إلى أنّ الصّورة سناد الشّعر(17). إذ هي قوام التخييل والتّأويل. إنّ الصّورة بنية ذهنيّة تخييليّة يتّخذها الشّعراء لتأسيس عوالمهم الشّعريّة. وقد اتّخذها العوري كذلك أداة لرسم صور تلك العوالم. ومرجعها عوالم «ظمأ الينابيع» صورة الأرض أقامها الشّاعر ضمن مدخلين مدخل العتبات، ومدخل المتون.

1 ـ شعريّـة العتبـات والمتـون :

الجدير بالذكر في هذا الصّدد أنّ مفهوم الشعر لدى حسين العوري يقترن بمفهوم التصوير. فالشعر بتقديره لا يخرج عن كونه رسما ونقشا بالكلمات. فهما كما يتضح من قصائده من التماهي والتوحّد والتلازم بما يجعل الشعر تصويرا والتصوير شعرا. جاء له في قصيدة «على جدران زنزانة» ما يعضد هذا الرأي إذ تواتر لفظ «الرسم» تواترا يفيد انبناء الشعر على الصورة:

على جـدران منفـاي
سأرسـم شكـل قريتنـا
أجـدّد رسـم حارتنـا
ورسـم الحقـل والدّار

. . . .

على جدران زنزانـة
سأنقـش وجـه ملهمتـي، فلسطيـن (ص ص 76-77)

وتتوزع شعريّة الصّورة في المدونة الشعريّة على مستويين : مستوى عتبات النصّ، ومستوى متنه.

أ- شعريّـة العتبـات :

المقصود بالعتبات حسب جينات النصّ الموازي (Le peritexte) النصّ الموازي الحاضن للعناصر المكوّنة للنصّ كعلامات النشر والعناوين، والإهداءات والمقدّمات والتصدير والترقيم. . . (18).

وهذه أمور لطائف. وهي وإن كانت لا تنتمي إلى متن النصّ تفيد دارسه من جهة توفّرها على إفادات جمّة من شأنها أن تنير بعض سبل البحث. ونعتمد السبعة وعشرين نصّا التي حوتها المدوّنة.

ويلفت انتباهنا ههنا نصّا التصدير والإهداء اللذان صدّر بهما الشّاعر قصائده. وهما يحيلان على مرجعيّاته المذهبيّة والاجتماعيّة والفنيّة. لقد أورد من شعر محمود درويش ما نصّه :

مـا بيـن حلمـي وبيـن اسمـه
كـان مـوتـي بطيـئـا

وأهدى عمله من جهة أخرى إلى والديه. وقد علّمه أبوه أنّ الحياة جهد لا يني. أمّا أمّه فقد أرضعته حليب الوفاء. وهو إهداء ناطق بمداليل الانتماء واقتضاء الدين والوفاء.

وخصّ الشّاعر جميع نصوصه بعناوين. وهي ملفوظات انتظمتها بنى لغويّة ذات مقاصد دلاليّة تختزل رؤى واضعها حيال الأرض وقضاياها الواقعيّة والرمزيّة. ونذكر في ما يلي تلك العناوين : غناء حتى الصباح، عصور من الدم تركض، عيناك والسنابل الحبلى، تموت الجياد الأصيلة واقفة، القصيدة، لو كان العالم أطفالا، عرس الجراح، صورتها، غربة، الحلم والذاكرة، صلاة ثانية للأعين الخضر، خيمة بلا اوتاد، بكائية على دروب الأمس، وجد، النبع والحيّة، أمنية، كابوس ليلة قائظة،

القرصان، ظمأ، وطني، صبرا، لعبة، إفادة في محكمة الأطفال، على جدران زنزانة، نسور، بيروت، ربيع.

تتفاوت هذه العناوين طولا وقصرا. وتتراوح بنيتها بين الإفراد والتركيب. لقد وردت هذه العناوين ضمن أبنية وصور تركيبيّة شتّى. فجاءت محقّقة لأشكال نحويّة نظريّة متنوعة. ونقف على مجموعة من الملفوظات المفردة مثل :

القصيدة، وتجربة ووجد وأمنية والقرصان وظمأ وصبرا ولعبة ونسور وبيروت وربيع.

وتتسم هذه الملفوظات المفردة بإحالتها على حقول دلالية يرجع بعضها إلى استبطان الذات المجمرّة كالغربة والوجد والأمنية والظمأ. ويرتبط بعضها الآخر بأسماء مدن ذات قيمة سياسيّة محدّدة كصبرا وبيروت. وتتصل بعض العناوين المفردة بمعاني القوّة واختلال ميزان القوى بين الأقوياء والضعفاء كنسور والقرصان ولعبة.

أمّا سائر العناوين فقد صاغها الشاعر ضمن ملفوظات مركّبة. منها ما كان مركّبا إضافيّا. وأفادت الإضافة معاني التخصيص والامتزاج والتوحد والتعريف: (عرس الجراح - صورتها - كابوس ليلة قائضة - وطني). ووردت عناوين أخرى مركبا نعتيا مفيدا لدلالات التحديد والبيان والتبيين: (غناء حتى الصباح - خيمة بلا أوتاد).

واستوت ثلاثة عناوين ضمن تركيب بالعطف قام على معنى العلاقة الجامعة بين المعطوف والمعطوف عليه: (عيناك والسنابل الحبلى - الحلم والذاكرة - النبع والحياة).

وانفرد الشرط بعنوان وحيد. وهو من جنس الشرط الافتراضي المفيد لمعنى الاستحالة. فالشاعر يتمنى لو كان العالم كلّه اطفالا : (لو كان العالم أطفالا). واختص التركيب الشبيه بالإسناد بعنوان مفرد هو بكائية على دروب الأمس. وتمحّض لإفادة معنى المصدريّة النائبة مناب فعل البكاء على وجه الإطلاق والتحلّل من ظرفية الحدث.

وأفرد الشاعر للمركّب بحرف الجرّ عنوانا وحيدا: على جدران زنزانة. واستثمر معنى الظرفية المكانية المخصوص بها للبوح عن المشاعر المتأججة العطشى للعدل والحريّة والثورة.

على جدران زنزانة

سأنقش وجه ملهمتي، فلسطين

وسهلا رائعا أخضر

توشّحه الرّياحين

وطفلا ثائرا أسمر

يناجي غصن زيتون (ص 77)

وانعقد عنوانان على نمطين من التركيب الجملي. فكانت الجملة الفعلية تموت الجياد الأصيلة واقفة مدخلا لصورة تقريريّة مفادها صمود الشاعر على طريقة «سيزيف» يقارع الصخر والصخر يقارعه. لهي صورة الجلد والتفاؤل. إنّه الشّاعر يقف والظهر منه يوجع.

وكانت الجمل الاسمية عصور من الدم تركض، وصلاة ثانية للأعين الخضر، وإفادة في محكمة الأطفال معاقد للكلام على تصوير أوضاع بأعيانها. فالأولى مجسّمة لصورة المدائن المهزومة التي يرفض الله أن يدخلها، والأرض التي «تفتح نهدين للغصب»... وتهجر أسماءها العربيّة... تلك الصورة التي جعلت الشاعر يصرّح قائلا :

تسأل، من أنت؟... من أيّ قوم؟...

وأخجل من نسبي للعروبة

أصرّح؟... كلاّ..

فتاريخنا كلّه محنة.. وجاروشة للنّما والخصوبة (ص 12).

وترتبط الجملة الاسمية الثانية صلاة ثانية للأعين الخضر بعالم الوجدان. فهي قصيدة غزليّة ترتدّ بقائلها إلى تلك التي «رحلت» وما زالت «طيّ الفؤاد». ولكنّ اللافت للانتباه هو امتزاج حبّ المرأة بحبّ الأرض والنّضال.

وقامت قصيدة إفادة في محكمة الأطفال على ضرب من المحاكمة والإدانة لكلّ من اغتصب بكارة الحلم والبراءة لدى الأطفال. نموت يوم يموت الطفل فينا. وإذا الموؤودة سئلت بأي ذنب قتلت.

وتعودنا الخيانـــه
والتذذنا الجبـن حتـى
جفّ فـي أعماقنـا نبـع الإبـاء
نحـن يا أطفـال دنسنـا الأمانـه
. . . .
نحـن يا أطفـال قـوم هجنـاء (ص75)

وتختزن جميعها معاقد الكلام في القصائد. وهي بؤر جامعة لمضامين تلك القصائد. فكلّ عنوان صورة أو مدخل لصورة أو سلسلة من الصور إنّنا إزاء نصوص مصاحبة موازية مختصرة مكتنزة. وكلّما ضاقت العبارة اتّسعت الرؤيا بالعبارة التي للتفري.

وتنتظم هذه العناوين دلاليّا ثنائيّة كبرى يستقطب طرفاها الغنائيّة من جهة والبكائيّة من جهة أخرى. الغنائيّة بوح وروح وفوح. والبكائيّة تأبين وندب ونوح. وتختصّ الغنائيّة بالعناوين التالية : غناء حتّى الصّباح وعيناك والسنابل الحبلى والقصيدة وصورتها والحلم والذاكرة وأمنية ووطني وربيع. أمّا البكائيّة فتنتظم باقي العناوين وتحضن ما دار في فلك مداليل الحزن وردائفه.

وتساوق هذه الثنائيّة ثنائيّة أوسع هي صورة الأرض وقد ذهب بها الشّاعر في رسمها مذهبين : مذهب موجب قوامه صورة الأرض الثائرة الأبيّة. ومذهب سالب قوامه صورة الأرض السليبة. فكلّ ما كان غناء كان مرتبطا بما هو أصالة وحلم وتوق وحياة. وكلّ ما كان بكاء ارتبط بالأرض التي دكّتها سنابل خيل الغزاة. فإذا البوار والموت الزؤام.

تلك هي عتبات مجموعة «ظمأ الينابيع». وإنّ شعريّة صورة الأرض تنطلق من العتبات. إنّنا إزاء نصوص كان للشّاعر فيها مضطربه. ولمضطربه رجعَى صداها شعريّات عربيّة أخر.

وحسبنا أن نقف في هذه القصائد على شعريّة الأرض تنحلّ إلى شعريّات الماء والنّار والنّور والصوت والأودية والجبال والسّهول والكثبان. إنّها شعريّة الطّبيعة بعناصرها الطروب والغضوب، الحيّة الجامدة، والمحسوسة المجرّدة.

ب ـ شعريّة المتـــون :

تحيلنا قراءة معجم «ظمأ الينابيع» على مدى ارتساخ صورة الأرض في نصوصها. إنّها صورة منتشرة في كلّ القصائد. ولقد افتنّ الشاعر في تشكيلها صورة جامعة لصور جزئيّة إنّها صورة الأرض اتخذت أشكالا وأحجاما وظلالا وأسماء وكنى. وتلتقي جميعها في خانة التوظيف والتعريف والتوصيف.

والواضح أنّ هذه الشعريّة تتبدّى من خلال مجموعة من العناصر المتشابكة التي لا يمكن الفصل بينها. ولكنّنا مضطرّون إلى هذا الفصل لغرض منهجيّ. ونشير إلى أنّ المسألة تتعلّق بمحتوى تلك العناصر أساسا. وهي مكوّنات الصّورة، وبناها وأنواعها ومرجعياتها.

2 ـ مكـوّنـات الصّـورة :

ولئن كان الشّعر رسما بالكلمات فإنّ المعجم يستحيل بداهة من هذا المنطلق إلى مكوّن من مكوّنات الصّورة في النصّ الشّعري. وهي تتجلّى عبره إذ يتحدّد المعجم بدءا انطلاقا من مبدأي التواتر والإفادة.

ويتوقّف التواتر على مدى استخدام الشّاعر لكلمات بعينها يوزّعها بطريقة معيّنة ضمن مساحات من النصّ معيّنة على سبيل التّوظيف اللّغوي. وبإمكان الدّارس أن يقيس درجات تواتر المعجم بإحصاء مجموعة من الكلمات المفاتيح الّتي لا نعدم لها تكرارا في قصائد المدوّنة.

وقادنا النّظر في نصوص «ظمأ الينابيع» إلى استخلاص ثبت فهرست قائم على ضرب من الإحصاء الاستقصائي. ويشتمل هذا الثبت على أسماء العناصر المكوّنة لصورة الأرض بصريح لفظها أو بما دار في فلكها من مرادفات وشقائق.

درجـات استخـدام الوحـدات المعجميّـة

المعجم	الوحدات المعجمية	نسبة التواتر
الأرض	الأرض (11-17-28-29-36-39-52-57-59-81)، القرية (13)، التراب (11-17)، الصحاري (50)، الواحة المعطاء (51).	13 مرّة
الوطن	يا وطنا (7)، يا وطني (8-13-66)، وطني (64).	5 مرّات
المدن	حطّين-القادسيّة* (10)، مكّة-سيناء-طبرية-القدس (11)، هيروشيما (20)، يافا-حيفا (76)، الجولان (59)، بيروت (5، ص ص83-84).	10 مرّات
الأعلام	الخليفة (7)، الحسين (9)، توبة-شمشون (10)، قيس (11)، ليلى (12)، الغفاري (15)، سيزيف (3، ص 16)، عروة بن الورد (42)، علي (57-59)، الدّمستق (59)، القرصان (60)، الشنفرى.	12 مرّة
الفصول	الشتاء (18-24)، الرّبيع (25-28).	4 مرّات
الأزمنة	الفجر (26-28)، الصّبح (18-2، ص 25)، الصّباح (18-26-40-66-72)، المساء (24-27-47)، العشي (27-2)، العشايا (46).	15 مرّة
الماء	البحر (18)، الينبوع (73-48-50)، المحيطات (55).	5 مرّات
النّبات	النّبات (السّنابل 14-17، السّنبلة 29-30)، الشّجر (الشّجر الولهان 49، شجيرات 60، صفصافة 42، الواحة 51، الزيتون 60، دالية 63-65، الزّهور (الورد 7-39، الياسمين 39، الزعتر 60، الرياحين 60، سوسنة 63-83، زنبقة 46-65-81، الزنابق 16، بنفسجة 79.	22 مرّة
الحيوان	الطّير (الحساسين-البلابل 7، النوارس 16، القطارس 2-18، الطواويس 12-51، حمام 45، عصفورة 98، العصافير 27، نسور 79)، الخيل (الجياد 15-2-80، خيل 42)، وحش-حيّة رقطاء (50)، القرد (51).	15 مرّة
الأدوات	المنجل (14)، السيف (11)، جاروشة (12)	3 مرّات

يتنظم هذا الجدول عشرة معاجم أساسيّة سادت بتواتر وحداتها المتفاوت نصوص المدوّنة. ويستوقفنا منها علاقتها الوشيجة بالأرض. فصورة الأرض نجدها مبثوثة في تضاعيف الكلم المكوّن لهذه المعاجم. لقد استقامت صورة الأرض عبر مكوّناتها المختلفة فتبدّت وطنا ومدائن وقرى. وتجلّت في أسماء الأعلام. وهي في جملتها أسماء إيحاء استدعاها الشّاعر من الرّاهن، والتّاريخ والحضارة ليستخدمها في بناء صورة الأرض الحلم والذّاكرة أو بناء صورة الأرض الواقع الحال. فهذه المعاجم تنتظم حقولا دلاليّة مدارها على الرّمز. فالأرض في مختلف تجلّياتها المادّية والمعنويّة ناطقة بدلالات عميقة ثاوية في وجدان الشّاعر.

ولصورة الأرض تجلّيات أخرى اتّضحت من خلال تواتر معاجم أخرى كالنّبات من شجر ورياحين، وحيوان من خيل ووحوش ونسور وعصافير، وأزمنة

كالفجر والصّبح والصّباح والمساء والعشي والعشايا، وفصول كالشتاء والربيع.

تستقطب هذه المعاجم الأرض بمكوناتها المختلفة. وبالإمكان تصنيفها ضمن مستويات عديدة مدارها على مرادفات كلمة الأرض وأشباهها، والنبات والتضاريس والأماكن وأسماء المواضع وأسماء الأعلام*.

وتكتنف الصّورة ذاتها هذه المعاجم النّواطق بمعاني لصيقة بكرم الأرض، وقيم البداوة والفتوّة والخصوبة، ومفاهيم القبيلة والعشيرة. وتحيلنا نسب تواتر استخدام هذا النّوع من الكلم على الكون الشّعري الّذي يروم الشّاعر ابتناءه. إنّه عالم جعل منه نافذة يطلّ منها على الأرض الواقع المثخنة بالجراح. وهو أيضا عالم اتّخذ منه مطيّة للحلم والهجرة إلى زمن الأرض الصّفا هروبا من مدائن الهزيمة وأرض الاستسلام.

3 ـ بناء الصورة:

لم يدع الشاعر مادّة صوره خاما إذ صقلها وصهرها على نحو يتواءم فيه الواقعيّ والرمزيّ. استلّ رموزها وشحن بها شعره وأدارها على أساليب الوصف والتصوير فارتقى بها إلى مرتبة الرمز.

تنحلّ صورة الأرض في مجموعة من الذوات مرجعها إلى الذات الأمّ الطبيعة بما هي قيمة ورمز. أشرك العوري الطبيعة في فعل الوجود. إنّ فعل الطبيعة في جوهره فعل أنطولوجي. إنّه عمل لغويّ إنشائيّ. ما عادت الطبيعة فضاء محايدا متشظيا. هي الوحدة في التنوع. وهي التنوّع في الوحدة.

وصف العوري الإنسان والحيوان والأزاهير والريحان وأنواع الجماد، فاصطفى من هذه العناصر ما كان صالحا ليؤثّث به الشعر من حيث هو بيان. تؤدّي صورة الأرض في «ظمأ الينابيع» وظائف دلاليّة. فالأرض هي الوطن. وهي الحبيبة. وهي الموطن. وهي العشيرة. وهي مدائن الحلم والعروبة. وهي الخصب. وهي إجمالا رمز الثورة والرفض والتمرّد والإباء.

الطبيعة لا تتجزّأ مثلما أنّ الشعريّة لا تتجزّأ. لا نستطيع أن نفصل بين عناصر الطّبيعة. ولكن الصورة التي رسمها الشّاعر للأرض تقودنا إلى الإقرار بوجود صورتين: صورة الأرض السلبية، وصورة الأرض الثائرة الأبيّة.

أ ـ الأرض الموعودة:

هي الأرض التي وعد بها بنو إسرائيل شعب الله المختار. وهي الأرض التي وعدهم بها «بلفور» وغيره من أباطرة الاستعمار القديم والجديد. ولكن هذا الاسم يتّسع في نظر الشاعر لكلّ بلاد مسروقة محروقة، مهمومة مأزومة.

وتفقد سيناء البكارة والسّنا

وينتحب الجولان والأنف راغم (ص59)

هي أرض الواقع وظّف الشاعر صورها. وحملها محمل التّيه والضياع في زمن الانحلال والاحتلال. هي مدائن المجد الضائع: بيروت والقدس وحيفا ويافا وبغداد. هي أرض الخصاء ما ترك فحلا. تجوع الحرّة وتطعم بثدييها صغارها الجياع. وتلبس ليلى مجّسدا وكأنّه لا ثوب. ويعاقر قيس الميسر. ويتبرّأ ذو الحجا من كأس العروبة يشربها القرصان. وتأتلف حولها مصابيح الظلام.

وتتوفّر مجموعة «ظمأ الينابيع» على قصائد عديدة مجسّمة لمظاهر الأرض السلبية. ولكنّنا نجتزئ منها تمثيلا وتفضيلا قصيدة «عصور من الدّم تركض...». ففيها الصورة الأثيرة لدى الشاعر. صورة الدم هي. الدم المسفوح يتراءى لنا في منعطفات قصائد الديوان. إنّها صورة ترتبط بالعرض والأرض والنضال والقتال في سبيل شرف الفرد والجماعة.

هـو الدّم أجمـل عطـر
ينير دهاليز ليل الخيانه
يروّي الزّنابق والأغنيات
يمزّق.. يحرق وجه المهانه

هو الدّم درب إلى الأرض والعرض
سيف هو الدّم درع «الأمانة» (نسور، ص81)

ويرتدّ الشاعر إلى وقائع في التاريخ العربي قديمه وحديثه ليستحضر مأساة كربلاء، وغرق لبنان. ويستيقظ صلاح الدين الأيوبي ممتشقا سيفه، وتزرع النخوة الجاهليّة. ولكن هيهات تسقط ورقة التوت التي كانت قناعا يغطي به سماسرة الموت غدرهم وخيانتهم وبيعهم قضايا الشعوب. وينشد الشاعر ملحمة السقوط والتردّي. يقول في «كابوس ليلة قائضة»:

على قدر أهل العزم تاتي العزائم

وتاتي على قدر اللّئام الهزائم

فتمسي ثغور الملك وهي حصينة

مَبَاغِيَ والخِصْيَانُ فيها تُساوِمُ. (ص56)

ويعمّق الشاعر الشعور بالمأساة فيقف مذهولا أمام ما يراه. «يدثّره» الشجن العربيّ وقد تلبّس به الوجع إذ تضاءل السيف:

أرى الــســيــف يــصــغــر
تسـقـط قبـضـتـه في الـتـراب
فيصدأ نصل وتنمو الطّحالب في طبريّةْ
وتهرب من تحت أقدامنا الأرض..
تــزحــف شــبــرا فــشــبــرا
وتــفــتح نـهـديـن لـلـغـصـب..
تهجر أسماءها العربيةْ
أرى الله يرفض أن يدخل القدس..
مكّةَ.. سيناء..
كيف يزور مدائن غادرها العشق..؟!
ها قيس يجلس في ردهة للقمار،
يدندن أغنية باريسيّةْ
وليلى... أتعرف ليلى؟..
ما عدت أعرف ليلى
لقد لبست مجَسّدًا يفضح النهد والفخذين
ونامت على صدر شمشونَ.. ويْلي

أضاعت حبيبة «توبة» نخوتها العربيّة
وأصعق حين الإذاعات تنعق..
حين الصّحائف تكتب..

حين الطّواريس يفتون في العدل والوطنيّة. (ص ص11-12).

تتأسّس الصورة في هذه المقاطع المختارة من القصيدة على فعل السّقوط تختزله أفعال يتداعى بعضها عن بعض: أرى - يصدأ - تزحف - تفتح - تهجر - أرى - يجلس - لبست - نامت - أضاعت... فضمن جميع هذه الأفعال تحتشد صور فرعية تتداخل عناصرها وتتضافر وتتشابك لتلتحم في ما بينها فتنشئ صورة الأرض الموعودة التي أضاعها أهلها وفرّطوا فيها للقرصان مقابل الوعد بتمدينها وتحضير شعوبها وتثقيفهم.

أتانا العالم الحرّ لينقذنا..!
أتى للنهب والفتك..
ليحقننا بذور الكفر بالآباء والماضي
بذور اليأس والشرك
أيغدو الحرّ قرصان يمارس لعبة الإفك؟!
أتانا العالم الحرّ ليدخلنا إلى دنيا الحضارات
فغذّانا بألوان ثقافته
بكلّ خبرته لنجتاز الجهالات
ونغدو بشرا يسعى
إلى استكناه ما في الأفق
.. في عمق المحيطات
وأنبت في أضالعنا بذور الكفر والمسخ

فصرنا مثل أشباح بلا ماض ولا آت. (القرصان، ص62)

وتستقطب جماع هذه الصور ثنائيات الموت والحياة، الشرف والذلّ، العلم والجهل، النور والظلمة، النصر والهزيمة، الفحولة والخصاء، البياض والسواد، الخصوبة والقحولة... وجميعها ثنائيات تمثّل تداعيات هي المحمولات الفكريّة التي تنهض عليها دعائم صورة الأرض السلبية ينتظمها الوجود والعدم بما هما فعلان

انطولوجيان. أن تكون أو لا تكون تلك هي المشكلة بالعبارة التي لـ«شكسبير» على لسان «هملت».

ب ـ أرض الحلم والذّاكرة :

هي أرض عصيّة أبيّة توجد صورتها في مخيّلة الشاعر أكثر ممّا هي موجودة في الواقع. هي الأرض الحلم. وهي الأرض البديلة. إنّها أرض الزيتون والسوسن والزنابق. وهي فضاء الحساسين والبلابل والقطارس تمزّق أفئدتها لتطعم صغارها. وهي موطن الجياد الأصيلة تموت واقفة. هي حلبة و«عروة الصعاليك». هي أرض تسودها قيم البداوة في زمن الجلد والجليد.

تنحلّ كلّ صورة من هاتين الصورتين الجامعتين إلى صور فرعيّة تجسّد المفاهيم التي تقوم عليها. وتتقوّم قصائد كثيرة من المجموعة بما يجسّم تلك المفاهيم. لقد استثمر الشاعر لبناء صوره الكلية والجزئية مختلف طاقات اللّغة مجسّمة في بناها المعجميّة إن حقيقة وإن مجازا. ووظّف بناها الصوتية والصيغية والتركيبيّة والتخييليّة.

ولقد تخيّرنا من هذا الشعر قصيدة «الحلم والذاكرة». وذلك لارتباطها بموضوع الأرض وصورها من جهة، ولارتباطها بطبيعة الأرض التي يبتني لها الشاعر عوالم يمتح معالمها ورسومها من فيض الحلم والتذكّر. وهي تنبني على ضرب من التّوقيع بالتّرجيع. ففعل «انتظرناك» المتوجّه به إلى ضمير الخطاب المؤنث يتردّد ثماني مرّات كاللاّزمة في مطلعها. ويقترن بصور الضوء، والوعد والنار والبعث. وكلّها عناصر من الوجد والوجدان استدعاها الشاعر ليؤثّث بها ردهات حلمه. وتمتزج الأرض بالمرأة فإذا الأرض إمرأة والمرأة أرض.

انتظرناك يطلع وجهك من رحم الليل شمسا

يضيئ دياجير هذا الوطنْ

انتظرناك وعدا يحوّل كلّ السّدود جسورًا

ويجعل قلبا وحيدا جميع القلوبْ

يزيل من الصدر كل المحنْ

انتظرناك، في صحوة القيض غيثا رحيمًا

انتظرناكِ، وقت التقلّص، نارا

وحين النّفوس يضاجعها اليأسُ، لحنا رخيمًا

انتظرناكِ نارا ولحنا وغيثًا

انتظرناكِ بعثا

انتظرناكِ كلّ صباحٍ وكلّ عشيّهْ. (الحلم والذاكرة، ص32).

ويحشر حسين العوري ما يلي هذا المقطع من القصيدة بأسماء أعلام يستدعيها من عالم الأمس العربي. وتتّصل بالأشخاص والأماكن.

يطلّ من الأمس قمصان عثمان أو صيحة من غزيّة

....

يعاودك الوجع المستديم

تئنّين أصرخ..

تنسحب الذات للخلف تسعى

تطالعها هامة لكليب وأخرى لصخر

ومذبحة وخلافهْ. (ص33)

....

فنصبح سبعين رايهْ

ونردف بالمصحف النبويّ

ثلاثين حزبا وستين آيهْ

أحقّا تموت القضيهْ

ونرهن سيف صلاح

ودرعك يابن الوليدْ

ونهجر حطّين والقادسيّهْ. (ص ص 35-36).

ويعزى رحيل الشاعر إلى المناخات التاريخيّة التي أنجبت أسماء مثل صلاح الدين الأيوبي وخالد بن الوليد، وشهدت مدائن كحطّين والقادسيّة إلى كونها محجّة تختزل نصاعة التاريخ العربي الإسلامي وألقه زمن وهجه وأوجه.

إنّ الشاعر يتّخذ من هذه الأعلام أدوات يتوسّل بها

لرسم صور أرض الحلم من خلال أرض الذاكرة. وهو ما يجعلنا نقاد إلى القول بأنّ رؤية الشاعر للرّاهن تجد أسسها في الينابيع. ونفهم في هذا الصدد لماذا جعل عنوان هذه المجموعة «ظمأ الينابيع». إنّها العود إلى الأصالة والعبور إلى الجذور.

4 ـ أدوات بناء الصّورة :

ونشير في هذا الإطار إلى الأدوات التي توسّل بها الشّاعر لبناء هاتين الصورتين. ونلمس بيسر حضورا مكثّفا للاستعارات والتشابيه والنعوت والأحوال وسائر معاني البلاغة والنحو متضايفة متوائمة. وتؤدّي هذه الاستخدامات وظائف محدّدة تسهم في شحن القصيدة بطاقات تلقّ مهمّة تنشئها انتظارات نحسب أنّ الشّاعر كان بها خبيرا.

والواقع أنّ شعريّة صورة الأرض تتحدّد انطلاقا من مواد تشكيلها. ولمّا كانت هذه المواد مثلما أسلفنا لغويّة بالأساس، فإنّ الشاعر قد استرفد باللّغة ليتوسّل بأدواتها يجريها في شعره أساليب وصف وتصوير. ولا غرابة فصورة الأرض «في ظمأ الينابيع» توظيف وتوصيف.

وبالإمكان حصر هذه الأساليب الوصفيّة والتصويريّة في أنماط محدّدة. ولم تكن الصّورة في «ظمأ الينابيع» على وتيرة واحدة فقط من الصّور محدّدة. ويرجع نمط كلّ صورة إلى نوعيّة المادّة اللّغويّة التي صاغها بها الشاعر. لقد وردت الصور بسيطة مركّبة، مفردة متعدّدة، ثابتة متنامية، مألوفة غريبة. وقد شكّل الشاعر هذه الأنواع على مقاس ما كان يروم تصويره. بعض الصور أوردها ثابتة لاختصاصها بتصوير موقف معيّن ورصد فكرة محدّدة. وكانت بعض الصور الأخرى مركّبة متعدّدة فجاءت متوالدة متنامية عبر القصيدة ذات بعد رؤياوي.

وعلى هذا الأساس يمكن تصنيف صورة الأرض بحسب ما تتقوّم به من تقنيات لغويّة. ولقد وقفنا في هذه المجموعة الشعرية على الصّور التالية:

ـ **الصورة التقريريّة**: أنشأها الشاعر على ضرب من التقرير القائم على تعداد الموصوف للإحاطة به من جهة مختلف مكوناته، وتفصيل المجمل المعنية به موصوفاته. ولنا في الديوان نماذج شتّى مثل قصيدتي صلاة ثانية للأعين الخضر وعرس الجراح. وتمثّل قصيدة وطني نموذجا ممثّلا لتفصيل المجمل. يقول في قصيدة صلاة معدّدا مواقف حبيبته وحركاتها التي مدارها على الصدّ والهجر: رحلتِ ـ ابتعدتِ ـ انفصلتِ ـ رحلتِ ـ رحلتِ.

ويعدّد في «عرس الجراح» تباشير الفجر إذ «يومض خلف ستائر ليل الشتاء». ويبين عن وقعها في وجدانه:

أراه على شفتيك
أعانقه في سما ناظريك
وألمحه في احتضار المساء
. . . . . .
وأقرؤها في جباه الفوارس. (ص24)

أمّا قصيدة وطني فقد قامت الصورة فيها على المجمل الذي تناوله بالتفصيل. فهذا الوطن تراءت صورته في وجدان الشّاعر وقلبه «العامر بالمرارات» واستوى للوطن وجه. والوجه تفّاحة أخذ الشاعر في تفصيل ملامحها. وإذا الوطن سدى مركّب يعمد الشاعر إلى نسيجه يفكّك خيوطه. فيبرز صور الحزن والقتامة والقحولة المخيّمة عليه.

تحرثه الطعنات
وتزرعه الخطب الخاوية
نافر لون هذا الخريف
المضرّج بالغمغمات الحزينة
تصفعه صرصر عاتية
قاحل صدر هذا الشتاء الرهيب
فلا حلم يسكن قلب الجذور
ولا شدوى يحدو رحيل الطيور
ولا وعد يكبر في خاطر الدالية. (ص ص 64-65)

ـ **الصورة السردية**: تقوم على أسلوب السرد الوجيز

المطوع في القصص الشعريّ. ومداره على توظيف القصّ في النصّ. أورد لهذا النوع من الصور ضروبا من القصص المثلي. وجسّمتها قصائد: «النبع والحيّة»، و«كابوس ليلة قائضة»، و«خيمة بلا أوتاد»، و«بكائيّة على دروب الأمس». ويطغى في هذه القصائد السرد يصوّر به الشّاعر موقفا، ويجسّم حالا أو فكرة. ويغلب استخدام الفعل الماضي. ويعمد إلى سَوْق الأحداث واختلاق الشخصيات.

- **الصورة الإيقاعية**: أساسها التوقيع بالترجيع القائم على تكرار أبنية معجميّة ذات تركيبة صيغيّة صوتيّة معيّنة. وقد تجلّى التصوير بالإيقاع في قصائد عديدة حيث يعيد الشاعر كلمات بعينها ينغّم بها شعره. وتنشأ بفعل التكرار المفيد للتأكيد والتكثيف صور أخّاذة. يقول في قصيدة «عيناك والسنابل الحبلى»:

متى ألقاك يا حلوة
متى ألقاك يأطيب... يأحلى من الشهوه
متى ألقاك يا ترجيعة الناي مع السحر
ويا تهويمة الوجدان في إشراقة القمر
متى ألقاك يا خصب السّهول الخضر
....
تذكرت حكايا الولد الأسمر
مع الأتراب في الوادي وفي الحقل
مع السنبلة الحبلى توشّي كتف البيدر
متى ألقاك يا وطني. (عيناك والسنابل الحبلى، ص ص 13-14).

ومن القصائد التي تتأسّس حقيقة على الايقاع «لو كان العالم أطفالا». فقد بناها الشاعر على ثماني لوحات تنفتح جميعها بالشرط «لو كان العالم أطفالا»، مردفة بجملة فعليّة منفيّة هي أساس الجملة الشرطية «ما كنت». ونقف في القصيدة على لوحات الخوف والعدل والملاحقة والاضطهاد والهويّة والرّحيل عن الوطن الأمّ والأمان والطهر والنقاء. وهذه اللوحات في جملتها لا تتحقق بتقدير الشاعر إلاّ إذا كان العالم أطفالا. هو الشرط الافتراضي ينشئ به الشاعر أكوانه الشعرية ويؤثثها بصور طوباوية، ويبتني بها مدائن للشعراء والأطفال لم تُبْنَ بعد. يقول في ذات القصيدة:

لو كان العالم أطفالا
ما كنت شربت بحار الحزن
ما كنت أطارد في بيتي
أو كنت لأرهب من صوتي
ما كنت أشاهد أغنيتي طعما للفرن
لو كان العالم أطفالا. (لو كان العالم أطفالا، ص20).

- **الصورة الإنشائيّة**: وهي صورة إنشائيّة تتقوّم بتوظيف الأعمال اللغويّة. إنّها أكوان من الصور تنشأ وتُوقَعُ بالكلام فالشعر في «ظمأ الينابيع» ضمن بعض القصائد يتشكل صورا من خلال سلسلة من الأوامر والنواهي والنداءات والاستفهامات. ونَدلّل على هذا النوع من الصور بتوظيف الشاعر لعمل الأمر في قصيدتي «ظمأ» و«عرس الجراح». يقول الشاعر في القصيدة الأولى:

يجتاح روحي ظمأ
وقت انهمار المطر
فاذّثري بالدّيمة المعطاء
ثم انهمري
وانتشري في باحة القلب
كحلم الدالية
وانتظري صوت الشذى
فوق الروابي الغافية
ثمّ انحني كي تقطفي
سوسنة في أثري. (ظمأ، ص63)

أمّا الأمر في «عرس الجراح» فقائم أيضا على أوامر. ولكنّه أمر يحمل على التوسّل والالتماس. وذلك لجامع ما بين الآمر والمأمور من لطيف الودّ والمعشر:

فلا تحزني- افتحي النافذة ـ وغادري هذا السرير- تعرّيّ أمام الصباح الغرير ـ استحمّي بنسمته العاطره ـ افتحي النافذه (ص26).

- **الصورة النحوية البيانيّة**: وهي الصورة المتأتية من

توظيف الوظائف النحوية البيانية كالنعت والحال والتمييز والبدل. ولقد زخرت المجموعة باستخدامات مكثّفة لهذه الوظائف النحوية المرتبطة بالتخصيص وبيان النوع اللذين للنعت، ورصد الأحوال والمقامات والهيئات التي للحال، وإزالة الإبهام والغموض وتوضيح المميّز والمبدل منه في وظيفتي التمييز والبدل.

ألف يد ممدودة تحت الجَليدْ
وأنين أطفال جياع أبرياءْ
العري ثوبهم الوحيدْ (أمنية، ص53)
***

وعلى الرّصيف
ألف يد ممدودة
بالذلّ تبحث عن رغيف (أمنية، ص54)
. . . .

وعاد الصوت خافتا لا بد من طريقة للماء (النبع والحيّة، ص51)
. . . .

رحلت وكنت انهمارا من الدفء
يعبر صحراء قلبي
وجسرا من الورد والياسمين
يرافقني بالشذى نحو ربّي (صلاة ثانية، ص39)

- **الصورة التشبيهية:** وهي ضرب من الصور القائم في مكوّناته على مفهوم التجاور. فالمشبّه مجاور للمشبّه به يجمع بينهما وجه أشبه هو نقطة تقاطع وتجاور بين مجالين مختلفين ينتميان إليهما. والتشبيه بأنواعه ماثل في هذه المجموعة في مقاطع كثيرة من قصائدها. وحسبنا التذكير ببعض الأمثلة. فكلّ التشابيه مرايا وصور دافقة نابضة بالحياة:

وسيف صلاح
وكان كما البرق (عصور، ص10)
. . . .

وبئس الحلم زائفا كما الأرض اليباب
فأجثو على بابها مثل طفل
كما المتصوف يعبد ربّه
أصلّي لديها
كقطر الندى إذ يراود زهره

كما المتهجّد يركب فجره(صورتها، ص ص27-28)

ـ **الصورة الاستعاريّة:** ومدارها على الاستعارة بما هي تشبيه منسيّ. ويركب العوري من خلالها مراكب المجاز اللغوي القائم على المشابهة القائمة بدورها على التداعي. وذلك لما بين المشبّه والمشبّه به من شوابك القرابة ينسجها الشاعر ويجريها صورا ورسوما. فيشخص الجماد على وجه التجريد. ويشيّئ الحيّ يحيله شيئا مواتا. إنّ الشّاعر يحيي ويميت في مناخ المجاز. يقول الشاعر:

وإذ يكبر الحلم فينا
ويدنو زمان القطاف. (ص33)
. . . .

والحلم يورق ثانية. . . لا تخف
فأطفالي الطيبون
. . . .

لا يخطئون الدروب إلى الجرح والحلم والذاكرة. (الحلم والذاكرة، ص36)
. . . .

تباشير هذا الصباح يظللها الغيم
والأفق تأكل أهدابه العتمات. (خيمة بلا أوتاد، ص40)
. . . .

لعينيك أفتح هذا الفؤادَ
تطرزه الوشوشات الجريحة. (وطني، ص66)

تلك هي مختلف أنواع الصّور التي شحن بها الشاعر شعره واضطرب في أفضيتها جيئة وذهوبًا. وكانت الصورة من آكد الوسائل التي توسّل بها لتجسيم معاني الأرض الحسيّة والمجرّدة.

إنّ صور حسين العوري مبطّنة بحسّ نقديّ تنأى به لغته عن المباشرة الفجّة. فصوره أبعد من أن تكون مترفة. إنّها مستلّة من أدقّ دقائق المعيش، ولكنّها مكسوّة بما يجعلها تبلغ مستوى الترميز.

لقد اتّبع الشاعر منحى شعريّا أدرك من خلاله حسب بعض الدّارسين «أنّ الجماليّة لا تعني الغموض ولا الترف المجاني. . . قصيدته تتجاوز جدل الغياب والحضور لتعلن أن للشعر وظيفة فنية ووظيفة اجتماعية ولتعطي من خلال إيقاعاتها شهادة أخرى على أن اللغة العربية لا تحتاج إلى تلقيح وأنّها تتسع لكلّ إيقاع إذا وجد المبدع القادر»(18).

وفي تضاعيف هذه الصّور يتحوّل المعجم إلى أحد مكوّنات الصّورة في مستوى التوقيع بالترجيع، وفي مستوى الرسم بالكلم. تستوي كلّ كلمة في القصيدة فرشاة ألوان في يدي الشّاعر وتسهم في رسم اللّوحة.

إنّ صور «ظمأ الينابيع» صور مشكّلة باللّغة. وهو في ذلك نازع منزعين : منزع تأصيل الصّورة، ومنزع تحديث الصّورة. ويكمن الأوّل في استدعاء الشّاعر للغة من الذّاكرة. إنّها لغة تنهل قواميسها من موروث القبيلة، وتستقي نسغها من ينابيع بلاغة القدم. ولا عجب أن تحضر صور كثيرة ترتبط بليلى وقيس وتوبة وعروة والشنفرى وكليب.

هذه الصّور أدار الشّاعر مجازاتها وأخيلتها في مناخ الذّاكرة. ولكنّه لم يدعها حبيسة زمنها، بل وظفها توظيفا مكّنه من الرّحيل إلى الزّمان الأوّل. وهو زمان مرجعيّ بالنسبة إليه.

أمّا المنزع الثاني فيتجه صوب الواقع الحيّ. فإذا بالشاعر يحشر شعره بأسماء المدائن العربيّة التي غادرها العشق العربيّ. وحسبك أن تطالعك في قصائده سيناء والقدس وبيروت. . .

5 ـ مرجعيّات شعريّة الصّورة :

قيمة الصّورة من قيمة مراجعها التي يستقي منها الشاعر مكوّنات صورته. وتحتل مصادر الصور مكانة رئيسيّة فهي تكشف عن الخلفيات الفكريّة والثقافية التي يتحرّك الشّاعر ضمن مناخاتها وطقوسها.

ولحسين العوري نهج واضح في تأثيث قصائده بصور يتخذ لها مصادر كالواقع والتاريخ والطّبيعة. وتسعفنا المعاجم المستخدمة بحقولها المتنوعة بإماطة اللثام عن المراجع الفكريّة والمذهبيّة والفنيّة التي يستند إليها.

المرجع الأساسي لديه هو الأرض بعناصرها ومكوناتها المختلفة مثلما أسلفنا. ومدار دلالاتها على الألوان الزاهية والقاتمة، والروائح بطيبها وعفونتها، والجمال والقبح. لقد مثلت الطبيعة نبعا ثريّا ساعد الشاعر على إخصاب مداليل صوره وإغناء أبعادها.

أمّا المرجع الثاني فهو التاريخ بأبعاده الثقافية والحضارية. ونقف على حضور مكثّف لأسماء الأعلام الإيحائيّة المرتدّة إلى زمن البدايات. وهي بالنسبة إلى الشّاعر ملاذ وسلوان. ولا نبالغ إن ذهبنا إلى أنّها تمثّل محجّة له يستعيض بها عن أعلام أخرى تسكن واقعه وتشيع فيه القرف وتسأله الرّحيل. إنّ قصائد «ظمأ الينابيع» مسكونة بهواجس من الموروث.

وثالث المصادر الواقع المعيش. فهو مصدر الرّسوم التي بطّن بها الشاعر شعره. فهو يدين هذا الواقع من خلال صوره القاتمة والمشحونة بالمدنّس الذي يسود هذا العالم. إنّ «القراصنة قد غزوه» وسلبوه كلّ فضيلة وامتصّوا دماء الأبرياء وبشّروا بديانة الخوف وأشاعوا سلطان الرّعب.

خـاتـمـة :

اعتنينا في هذه البحث بتجربة الشاعر والناقد التونسي حسين العوري. واهتممنا في ما اهتممنا به داخل هذه التجربة بشعريّة الأرض من جهة كيفيّة تشكّلها مبحثا شعريّا في القصيدة. ودرسنا تحديدا شعريّة صورة الأرض في مجموعه الشعريّ الأوّل «ظمأ الينابيع».

وسعينا إلى الوقوف عند معارض الصورة الشعريّة المجسّمة للأرض تيمة وقيمة. فعرضنا لمختلف الأسئلة الفنيّة والمضمونية التي طرحها الشاعرفي إطار هذه الشعريّة. وتبيّنت لنا مفاهيم صورة الأرض كما

تحددت من خلال مكوّناتها، وأدوات بنائها، وأنواعها، ومرجعياتها.

وندرك لماذا تستبينا شعرية حسين العوري المائزة حين نقرأ شعره. إنّها شعريّة منسبكة في أفضية النّصوص ضمن معارض بنى الصورة المقدودة بالإيقاع والمعجم ورشح معانيها ورؤاها. ولئن كانت هذه البنى محكومة بقوانين الإبداع، فإنّ ما يهيمن عليها تنتظمه شعريّة الأرض.

والقول بسيادة هذه الشعريّة على أشعار «ظمأ الينابيع» مرجعه استحالة تيمة الأرض بمتعلقاتها ولوازمها الحيّة والجامدة قضية رمزا. ويقف النّاظر بالنهاية على صورتين للأرض صورة الأرض الموعودة، وصورة أرض الحلم والذاكرة. ولكلّ منهما خصائصها المميّزة.

وتظلّ صورة الأرض بمنطق ثوابت القصيدة حمّالة أوجه لم تكن بتقديرنا سوى مرايا ناطقة بمداليل تجربة شعريّة نيّفت على الثلاثين عاما. إنّنا إزاء رؤية تبين عن تفاعل وتلاحم حميمين وتلازم مكين بين الشاعر والأرض حسّا ومعنى.

ويقيننا أنّ مشوارحسين العوري بهذا العمق في الزّمان والمكان سناده الترحال في شعاب الكلمة. ويتضح لدارسه أنّ الشاعر لم يخلص فيه قطّ مثلما أخلص لموضوع الأرض إسما جامعا للبيان في شعره. ولقد كان الشاعر فيه لقواضي قضايا الأرض ومطالبها الاجتماعية والشعريّة الفنيّة وفيّا على الدوام صلدا شفيفا أبيّا.

الهوامش والاحالات

1) حسين العوري، ضمأ الينابيع، دار الرياح الأربع للنشر، ط1، تونس 1985 (الغلاف الخلفي).
2) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، دار الآداب بيروت، ط1، 1995، ص 11.
3) مبروك المنّاعي، في إنشائيّة الشّعر العربي، مقاربات وقراءات، دار محمّد علي للنّشر بصفاقس مركز النّشر الجامعي، تونس، 2006، «الغلاف الخلفي».
4) نفسه، ص 3.
5) حمادي صمود، محمد لطفي اليوسفي، هشام الريفي، محمد قوبعة، عبد الله صولة : دراسات في الشعرية (الشابي نموذجا)، بيت الحكمة، تونس قرطاج 1988.
6) راجع مقالنا «شعريّة العناوين في اللحمة الحيّة» لصالح القرمادي (1933-1988)، مجلة الحياة الثقافية، العدد 178، تونس ديسمبر 2006.
7) Tzvetan Todorov, article « poétique », Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (1972), Le Seuil, « points Essais », 1979.
8) محمد القاضي، الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص97.
9) موال للخصب وشمعة للجفاف، الدار التونسية للنشر، تونس 1994.
10) ليس لي ما أقول، دار الشباب، مقرين، تونس 2006.
11) الجريدة الأسبوعية «الأسبوع العربي»، السبت 25/ 11/ 01-/ 12/ 2000، ص15، تونس عام 2000.
12) نفسه.
13) نفسه.

14) نفسه.

15) نفسه.

16) الجاحظ، الحيوان، ج3، مصطفى الجمّالي الحلبي، القاهرة 1938، ص131.

17) راجع على سبيل المثال لا الحصر الدراسات التالية :

ـ ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، القاهرة، دار مصر للطّباعة 1958.

ـ ساسين سيمون عسّاف، الصورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت 1982.

ـ جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 1992.

Lewis (C. Day) : the poetic imag, jonathan, cape, London 1966

Spender (Stephen) : the Making of a poem, the creative Process. Edited by Brewester Chisein, A Menator Book, new york 1952

Genette, Seuils, coll « poétique », éd de seuil, Paris 1987 (le péritexte p20, le nom d'auteur p38, les titres p54, les dédicaces p110...etc)

18) انظر تعليق الناشر بالغلاف الخارجي لمجموعة ظمأ الينابيع.

*) أنظر محمد القاضي، المرجع السابق، ص 92.



المخيال الشّعري التّسعيني
من خلال أنموذج لحافظ محفوظ

محمد صالح بن عمر

ينبغي التفريق أوّلا بين المخيّلة (*) والمخيال (*). فالأولى ملكة عرفانية إلى جانب المفكّرة والذاكرة والحساسيّة والإدراك والحدس والفهم والانتباه وما شاكلها. وهي تتحدد في القدرة على التصوّر (1). والتصوّر على ثلاثة أضرب : الأول استحضار صورة لأشياء كما هي في الواقع والثاني إدخال تغيير ما على صور أشياء حقيقيّة والثالث إنشاء صور لا وجود حقيقيّ لها (2).

أمّا المخيال فهو بنية متّسقة من التصوّرات تتشكّل لدى أمّة أو جماعة أو جيل أو فرد في فترة معيّنة.. وهو ـ إن شئنا ـ عبارة عن حلم جماعي أو فرديّ تفرزه أوضاع ما في سياق تاريخيّ معيّن.

وإذا نظرنا في ضوء هذه المفاهيم إلى موجة الشعر التونسي التي عرفت بشعر شعراء التّسعينات ـ وهم الشعراء الذين خطوا خطواتهم الأولى في النصف الثاني من الثمانينات أو أثناء السنوات التسعين ـ لاح لنا اشتراك معظمهم في قسمات تخيّلية قارّة قد يجوز لنا اعتبارها مخيالا لجيل.

على أننا وإن أتيحت لنا، في مناسبات عدّة، فرصة قراءة عيّنات من هذا الشعر أكدت لنا كلّها صحّة هذه الفرضيّة فإنّ البتّ النهائي في شأنها يحتاج إلى تفحص دقيق للمدوّنة بأكملها.

ومن ثمّة فما هذه سوى قراءة لعيّنة أخرى من تلك المدوّنة، اخترنا أن تكون هذه المرّة لحافظ محفوظ. وقد اقتطفناها من مجموعته تعريفات الكائن. وهي عبارة عن جزء من قصيدة مطوّلة تحمل عنوان «الأسماء». وهذا الجزء هو الثّالث في الترتيب (3) من جملة أربعة أجزاء مرقمة.

1) الشكل الطيبوغرافي للنّص :

يتألّف هذا الجزء من 214 بيتا لم توزّع، رغم كثرتها، على هيئة مقاطع شعريّة متفاصلة. وهو ما يوحي، من الوهلة الأولى، باسترسالها، إلاّ أنّ الشاعر لم يسوّ بين أعداد الأبيات التي يوردها في كل صفحة بل جعلها تتراوح بين الأربعة أبيات (العدد الأدنى) والأربعة عشر بيتا (العدد الأقصى) دون أن يخضعها لنسق شكلي

معيّن. فهل نستخلص من هذه الطريقة في التوزيع ثورة على مبدإ النظام الطيبوغرافي للقصيدة، لتضاربه، في نظر الشاعر، مع ما ينشده لها من مسايرة كلّية لنسق الفعل الإبداعي الذي لا ينشط إلاّ أثناء اللحظة الشعرية ويمتنع تحقّقه في غيابها؟

2) نمط التلقّي في النّص :

إنّ نمط التلقّي المعتمد في النص هو النمط الشائع في شعر شعراء التسعينات (4). وهو التلقّي الذاتي (*) القائم على توجيه الشاعر خطابه، في المقام الأوّل، إلى نفسه، بالإمعان في توليد المعاني الحافّة وتكثيف العدول عن الدلالات الحقيقيّة أو الرمزيّة المتداولة. وهو مايتسبّب في قطع حبل التواصل بينه وبين المتلقّي الذي يكتفي عندئذ بالسماع أو بالقراءة غير الفاحصة المدقّقة. وقد اقترحنا في مقالات سابقة حلولا منهجيّة لمقاربة مثل هذه النصوص.

3) المستوى التخيّليّ في النّص :

إنّ المستوى التخيّلي في النص هو جزء من مستواه الدلالي. وهذا المستوى هو، بإجماع العرفانيين اليوم، أعمق مستويات اللّغة، إذ منه تتولّد التراكيب لا العكس. ومن ثمّة فلعلّ من أنجح المفاتيح لولوجه الإحصاء المعجمي. وذلك لما يتيحه للباحث من الاهتداء إلى أهمّ الفضاءات المفهوميّة التي تتوزّع عليها مفردات النصّ.

يتألّف هذا النص من 627 معيجمة (*) مع اعتبار التردّد. أمّا عدد المعيجمات المختلفة فهو 418 معيجمة. هذا الرصيد المعجميّ يتوزّع ظاهرا على ثلاثة فضاءات مفهوميّة هي : الذات الشاعرة ـ وهي حاضرة داخل الخطاب في صيغة المتكلّم ـ وعدد الإحالات إليها هو 37 إحالة. والفضاء الثاني هو اللّغة أو على الأصح القصيدة ـ وقد بلغ عدد المعيجمات التي يشتمل عليها 19 معيجمة. والفضاء الثالث هو العالم الخارجي وإليه تنتمي المعيجمات الباقية.

إنّ وجود هذه الفضاءات الثلاثة يثير إشكالا. وهو أنّ عمليّة التخيّل عرفانيا تقتضي الانطلاق من فضاءين مفهوميّين أوليّين ثمّ إسقاط جزء أحدهما على الآخر لتشكيل فضاء ثالث يسمى اصطلاحا الفضاء الإدماجي (*) (5).

وإليك هذا المثال :

حين قال المتنبي في سيف الدولة مادحا إياه بالكرم : «جاء البحر يمشي» انطلق من فضاءين مفهوميّين أوّليّين : هما البحر والإنسان. ثمّ أسقط على فضاء الإنسان جزءا من فضاء البحر وهو كثرة الخيرات. فتحقّق بذلك فضاء مفهوميّ ثالث أدمج فيه ذانك الفضاءان الأوّليان بأن أضحى سيف الدولة هو البحر لسخائه.

في هذا النص الشعري لحافظ محفوظ ليس ثمّة شكّ في أنّ الفضاءين الأوّليين هما : الذات الشاعرة واللّغة (أو القصيدة). لكن ماهي عندئذ وظيفة الفضاء الثالث أي العالم الخارجي، لا سيّما أنّه قد استأثر بأعلى نسبة من معيجمات القصيدة؟ فهل يكون هو الفضاء الإدماجي؟

كلاّ! إنّ هذا لمتعذّر عمليّا. وذلك بحكم قلّة الوحدات المعجميّة التي يتألّف منها فضاء الذات الشاعرة والقصيدة (52 وحدة معجميّة)، وهو عدد محدود من الألفاظ لا يسمح بتصوير هذا الفضاء الشديد الاتساع الذي يحيل إليه ـ كما أسلفنا ـ 366 معيجمة. لذلك فالمعقول هو أنّه فضاء أوّلي استثمر في تصوير الذات الشاعرة والقصيدة بإسقاط عناصر منه عليهما.

ولعلّ الذي يجعل هذه العمليّة متيسّرة هو أنّ الذات الشاعرة والقصيدة في هذا النص تؤلّفان، في الحقيقة، فضاء واحدا. وذلك بحكم كون الشاعر لا يتّخذ من القصيدة قناة لتبليغ المتلقي مقاصده بل مناخا تنصهر في أجوائه ذاته وسط فضاء تزدحم فيه الدلالات الحافّة.

3 ـ 1 ـ فضاء الذات الشاعرة :

3 ـ 1 ـ 1ـ : الملامح الخارجية للذّات الشاعرة:

تتبدّى الذات الشاعرة جسميّا في الفضاء الدلالي للقصيدة على هيئة أشلاء متناثرة هي : اليد (7 مرّات)

والكفّ (4 مرّات) والصدر (3 مرّات) والرّأس والعين والوجه والعنق (مرّتان) والكتف والراحة والجنب والطرف والشكل والإصبع والزند (مرّة واحدة) مع ورود لفظ «الجسد» مرّتين دون تحديد.

ولعلّ مردّ التواتر اللافت لليد مع الكتف (7 مرّات) إلى صلتهما بالكتابة أي باللّغة أو القصيدة. وكذلك شأن الصدر الذي جاء في الرتبة الثالثة (3 مرّات)، إذ هو، في الاعتقاد الشائع، مستودع الأحاسيس، مع الإشارة إلى أنّ ألفاظ «الرّاحة» و«الإصبع» و«الزند» و«الكتف» و«الطرف» لممّا يعزّز حقل اليد أيضا، إذ هي أجزاء منها أو امتداد لها.

لذلك فإنّ الصورة الجسميّة التي صاغتها مخيلة الشاعر صورة متشظّية. لكن تبرز فيها «اليد» وما يتصل بها أو يليها من بقيّة الطرف العلوي، لما لذلك من علاقة بفعل الكتابة. وهو ما يوحي بأنّ جسم الشاعر قد اختزل أو كاد في «يده».

3 ـ 1 ـ 2 : الملامح النفسيّة والذهنيّة للذّات الشاعرة:

إنّ الوحدات المعجمية والعبارات التي تحيل إلى الحالة النفسيّة والذهنيّة للذات الشاعرة قليلة أيضا، إذ هي لا تتعدى الـ 16 معيجمة وعبارة، إلاّ أنّها تقدّم صورة لها متكاملة لا تنافر بين أجزائها.

فهذه الحالة هي حالة ذات مأزومة تعاني : الألم (آلامي ـ جرحي القاتل ـ جسدي المعلول...) والحزن (أبكي ـ بكيت ـ دمعي ـ يكاد يكتبني البكاء ـ شجري يموت...) والإحباط (مسجون في قفصي ـ كي أهجر هاويتي) والحيرة (متاهاتي ـ فوضاي)...

إنّها الحالة نفسها تقريبا التي اعترضتنا فيما سبق أن درسناه من نصوص لشعراء التسعينات (عادل المعيزي والهادي الدبّابي وعبد الوهاب الملوّح وإيمان عمارة وآمال موسى وفوزية العلوي ونزار شقرون ومحمد الهادي الجزيري...) لذلك فهي ـ إن شئنا ـ حالة جيل، جيل تزامن ظهوره مع قيام النظام العالمي الجديد وما استتبع ذلك الحدث ولا يزال من انهيار للقيم وتردٍّ للأوضاع العربية وإحساس متزايد بفقدان الهويّة.

هذا الشعور بالانكسار وانسداد الآفاق هو الذي مثّل القطيعة بين هذا الجيل والأجيال الشعرية السابقة، تلك التي كانت، على تباين اتجاهاتها، تتعلّق ببدائل ذاتيّة أو فكريّة واضحة، منها تستمدّ معنى وجودها فتضفي على خطاباتها تماسكا عقليّا كافيا يتيح إمكان تواصل القارئ العادي معها.

أمّا الشاعر التّسعيني فإنّ عدم توفّر بديل لديه قد نفى إمكان وجود حاجة عنده إلى البوح أو إلى الخطابة أي إلى التواصل المباشر مع المتلقّي. فاتجه بالخطاب، بدلا منه، إلى اللّغة. لكن لما كانت اللّغة والفكر، عمليّا، متلاحمين فقد ارتدّ الخطاب إلى الذات الباثة نفسها. فأضحت هي الباثّ والمتقبل في آن.

ولعل من أهمّ الأسباب التي دفعت بالتسعينيين في تونس وخارجها إلى ترك أنماط التخيّل السابقة هو التحدّي القويّ الذي باتوا يواجهونه من لدن بعض العلوم لا سيما الفيزياء الفضائية التي كشفت النقاب عن أصل الكون وطبيعته. وهو أنه نشأ عن انفجار هائل وأنّ هذا الانفجار لا يزال متواصلا في المناطق القصية جدّا وعلم الجينات الذي اكتشف أن ملامح شخصية الفرد مسجلة في الأ. د. ن منذ مرحلة قبل الولادة وعلم العصبيّات الذي توغل في تشريح الدماغ ليميط اللثام عن طرائق اشتغال الملكات الذهنية للكائن البشري.

3 ـ 2 : فضاء اللّغة :

إنّ حضور حقل اللّغة داخل النص حضور كيفيّ لا كمّي. ولا أدلّ على ذلك من أنّه وإن لم يشتمل إلاّ على 19 معيجمة فقد اتخذت إحداهما وهي «الأسماء» عنوانا له، كما أنّ هذا الحقل هو بمنزلة الحاوي للفضاءين الآخرين: فضاء الذات الشاعرة وفضاء العالم الخارجي.

لكن القصيدة وإن كانت تحوي الذات الشاعرة في المستوى الدلالي فإنّها لا تعدّى أن تكون من صنع تلك الذات بل ملكا لها. وقد جاء التعبير عن هذه الملكيّة في 18 موضعا وهي : «لغتي» (6 مرّات) و«أسماؤك» (والكاف

يقصد بها هنا الشاعر) (5 مرّات) و«أغني» (3 مرّات) و«كلماتي» (مرّتان) و«أشعاري» (مرّتان).

ومن هنا نفهم أن احتواء اللّغة للذّات الشاعرة هو على سبيل الطواعيّة والانقياد لا الهيمنة. ومعنى ذلك أن زمام المبادرة في هذا النص إنّما هو في يد الذات الشاعرة التي توظّف اللّغة بأن تتّخذها سكنا وتوظّف عناصر العالم الخارجي في بناء عالمها المتخيّل داخل القصيدة.

3 ـ 3 ـ فضاء العالم الخارجي :

تتضح لنا، إذن، طبيعة ذلك الفضاء الثالث الذي أسميناه «العالم الخارجي» والذي يضمّ معظم الوحدات المعجمية للقصيدة. فهذا الفضاء إنما هو عالم داخلي أنشأته الذات الشاعرة داخل اللّغة أي داخل ذاتها ليكون بمنزلة الجنّة التي تأوي إليها فتجد في رحابها الخلاص من آلامها الوجوديّة الممضّة.

ومن ثمّ ينكشف لنا النص برمّته عن عالم من جنس مختلف، عالم مبتدع تماما، وإن كانت المواد التي استخدمت في بنائه مستمدّة من العالم الموضوعي الحقيقي.

هذه الموادّ أكثرها من عناصر الطبيعة الجذابة المريحة. فمن حقل النبات اختار الشاعر «الكروم» و«الدالية» و«الورود» و«العنب» و«الأزهار» و«الأشجار» و«الأوراق» و«الشّذى» و«الأغصان» ومن حقل الحيوان : «الطيور» و«الخرفان» و«الأيائل» و«الغزلان» و«الفراشة» ومن حقل الزمن: «الربيع» و«الفجر» و«الصباح» و«الطفولة» و«الأبديّة» ومن حقل المكان: «الأرض» و«البحر» و«الجنّة» و«الحقول» و«السماء» و«الدروب» و«الحديقة» و«الفُراتين» و«مجردة» ومن حقل الموادّ العضوية «الضوء» و«الطين» و«الهواء» و«الصوت».

إنّ هذه العناصر مجتمعة تحيل في المتخيّل الديني إلى الجنّة، تلك التي تقترن صورتها، في أذهان المؤمنين، بالسعادة الأبدية في الآخرة. لكن جنّة الشاعر، على عكس ذلك، لا توفّر له إلاّ سعادة مؤقّتة تستغرق مدّة إنشاء القصيدة أو قراءتها بعد إنشائها. وهي ـ إن شأنا ـ ضرب من التعويض به تستعيد النفس توازنها بعد اختلاله وإن في لحظات خاطفة.

ولقد ذهب علماء تحليل النفس إلى أنّ الجنّة من الرموز النمطيّة (*) التي تشكّلت ثمّ استقرّت في المخيال الجماعي للجنس البشري منذ بدء الخليقة (6). وتفسير هذا الرمز هو الحنين اللاواعي للإنسان إلى رحم من أمن وطمأنينة.

على أنّ لجنّة حافظ محفوظ في هذا النص الشعري قسمات أخرى تختلف بها عن الجنّة السماويّة. وهي أنّها لا تتألف من صور منقولة عن الصور الحقيقيّة لتلك العناصر الطبيعيّة بل من الدلالات الحافّة لأسمائها. وهذه الدلالات تتداخل وتتمازج تداخل الأطياف وتمازجها في الحلم.

وهكذا فإذا كانت البنية العميقة أي الدلاليّة للنص واضحة كل الوضوح، إذ هي تتألف من بؤرتين متلاحمتين : الأولى الذات الشاعرة المأزومة والأخرى القصيدة باعتبارها وعاء لغويّا مهيّأ لاحتواء أزمة تلك الذات وتحويلها إلى أجواء مريحة منعشة فإن البنية الظاهرة أو الأداء ليطغى عليها التشظي والتبعثر والتداخل.

3 ـ 4 ـ البنية الزمنيّة للمستوى التخيّلي :

إنّ المستوى التّخيلي في النص قد قسّم مكانيّا إلى ثلاثة فضاءات أساسيّة هي الذّات الشاعرة والقصيدة والعالم الخارجي. أمّا زمنيّا فقد توزّعته الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل لكن على هيئة قسمين اثنين لا ثلاثة هما :

أ) ماضي وحاضر واقعيّان معيشان حالكان هما الماضي والحاضر العربيّان، على اعتبار أنّ أوّلهما مستمرّ في الثاني.

ب) مستقبل منشود مشرق. لكنّه قد لا يأتي.

فالقسم الأوّل هو بؤرة أزمة حادّة تعيشها الذات الشاعرة بكل جوارحها وتقاسي من جرّائها عذابا أليما.

أمّا القسم الثاني فهو جنّة النعيم التي تحلم بها، لتتخلّص من جحيمها الذي لا يطاق.

وطبقا لهذه الهيكلة المكانيّة الزمنيّة فإن الصورة البيانيّة في القصيدة برمّتها لا تتعدّى أن تحيل إمّا إلى البؤرة الأولى أي بؤرة الجحيم التي تغطي ماضي الذات الشاعرة وحاضرها وإمّا إلى بؤرة النعيم التي تتحدّد في الآتي المأمول وإمّا إلى عمليّة الانتقال من البؤرة الأولى إلى الأخرى.

فمن الصنف الأول من الصور ما جاء في قول الشاعر (7) :

لم أبرأ من جرحي القاتل

أنفاسي تدفعني

آلامي تسحبني

وقوله (8) :

أبصر جسدي مغلولا خلفي

أبصر مدنا وقرى تقطر آهات

أبصر عرشا من كتب ومعاجم

أبصر عرّافين

ونفّاثات في العقد

أبصر موتى يسترقون السمع

ومن الصنف الثاني ما ورد في قوله (9) :

أحلم بنبات يصعد كتفي ويرفعني

بالريح تهبّ على جسدي وتعرّيني

أحلم بحقول بكر أزرع فيها

بربيع ينثر خضرته حولي

ويدين تهيلان التربة عنّي

ومن الصنف الثالث من الصور، وهي الدالة على الانتقال (10) :

أمدّ صراخي أغصانا

وأنيني أوراقا

وجنوني أزهارا

وأغنّي :

سبحاني أخرجني حيّا من موتي

سبحاني.

3 ـ 5 ـ خصوصيّة المخيال الشعري عند حافظ محفوظ:

إذا تأمّلنا جيّدا هذا المخيال بان لنا انزياحه عن المخاييل التي هيمنت على الشعر التونسي الحديث والمعاصر قبل التسعينات. ففي عهد الحماية كانت الجنّة التي يحلم بها الشعراء المجدّدون هي الدولة الوطنية المستقلّة، تلك التي ألمح إليها أبو القاسم الشّابي في قصيدته «تونس الجميلة» (11) وألمح إليها منوّر صمادح في مجموعته «الفردوس المغتصب» (12). أمّا بعد الاستقلال وقد ازدهر الشعر الايديولوجي ـ فإنّ الجنّة التي تعلّق بها معظم الشعراء هي «المدينة الفاضلة»، كلّ يصوغها طبقا لأحلامه وقناعاته الفكريّة. وحتى الصوفيون في ذلك الوقت فقد كانت خلفيّتهم قومية عروبية لا دينيّة، همّهم إحياء مناخات شعريّة تراثيّة محدّدة لا الذوبان في الذات الإلاهيّة.

أمّا في هذا النص الشعري فإنّ الجنّة المحلوم بها تتحدّد داخل اللّغة لا خارجها. وهو مايجعلها غير قابلة للتحقّق في الواقع. فهي جنّة أشجارها «الأسماء» أي الكلمات وأنهارها الدلالات الحافّة والاستعارات والومضات والإحالات الرمزيّة وشتّى ألوان العدول عن الكلام العادي، ينشئها الشاعر في لحظات الكتابة ويستحضرها أثناء القراءة. لكنها تغيب عنه وتفلت منه خارجهما. لذلك تقول القصيدة مخاطبة الشاعر (13):

تدخل في أسمائك

تخرج في أسمائك

ومعنى هذا أنّ اللّغة لم تبق أداة للتواصل بل أضحت أداة وهدفا في آن واحد، كما أنّ الذات الشاعرة لم تعد مجرّد باثّ بل تحولت إلى باث وقناة في نطاق وحدة لا

انفصال فيها شبيهة بالاتحاد الصوفي لكن هنا بين الذات واللّغة لا بين الذات والخالق.

الخاتمة :

هذه المقاربة المعجميّة العرفانيّة لنص من نصوص حافظ محفوظ الشعريّة ـ وهو نص «الأسماء» الوارد ضمن مجموعته «تعريفات الكائن» ـ قد أفضت بنا إلى تبيّن ملامح مخيال شعري مختلف عن المخاييل التي سادت في الشعر التونسي قبل التسعينات. لذلك أسميناه المخيال الشعري التسعيني. لكنّنا ندرك جيّدا أنّ إقرار مثل هذه النتيجة يحتاج إلى المزيد من توسيع المدوّنة المدروسة، مدوّنة حافظ محفوظ أوّلا ثمّ مدوّنة الشعر التسعيني ثانيا.

الهوامش والاحالات

(*) المخيلة (L'imagination).

(*) المخيال (L'imaginaire)

1) Durand (Gilbert), l'imaginaire symbolique P.U.f, Paris 2003.P.P.5-14.

Wunen Burger (Jean- Jacques), l'imaginair P.U.f, Paris 2003.P.P 7-12.

2) المصدران السابقان.

3) أنظر : حافظ محفوظ : «عزلة الملاك» ثلاثية شعرية ،الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس 2006، ص ص 133-156.

4) انظر : محمد صالح بن عمر : « التلقي في الشعر التونسي المعاصر »، مجلة « الحياة الثقافية» العدد 178 السنة ديسمبر 2006 ص ص 5-11.

(*) التلقي الذاتي .(L'auto-réception)

(*) معيجمة (Lexème)

(*) الفضاء الادماجي (L'espace intégrant)

5) انظر : Turnier (Mark), l'invention des sens, conférence donnée au collège de france juin 2000, .markturner. org

(*) الرمز النمطي (L'archétype)

6) انظر : Jung (Gérard), Essai d'exploration de l'inconscient, Ed. Gontier 1964. P.P. 92-114

7) حافظ محفوظ : «عزلة الملاك» ص ص 144 ـ 145.

8) نفسه ص 143

9) نفسه ص 143

10) أبو القاسم الشابي، قصيدة «تونس الجميلة»، أغاني الحياة، ط 4 الدار التونسية للنشر تونس 1980 ص 24.

11) منور صمادح، «الفردوس المغتصب»، مطبعة القيطوني، تونس 1954.

12) حافظ محفوظ، «عزلة الملاك» ص 133.

13) نفسه ص 133.

المخمّس نوعًا شعريّـا

سليم العمري

المقـدمة

المخمس نوع شعري عريق لم يحفل به القدامى ولا المحدثون إلا نادرا. استهوى أصحاب القريض منذ القرن الثاني الهجري على الأرجح وبه فتن شعراء لاحق القرون، فأبدعوا فيه نماذج معدودات شكلت هامشا إبداعيا غنيا بدلالاته. ومن آيات سيرورة النوع تسلله إلى شعر الإحيائيين والرومنطقيين على حد السواء. إنه من النمط المقطعي الثري بإيقاعاته الغني باتساع مركباته التصويرية. وهوفي ذلك نظير الموشح وإن كان دونه منزلة. استنقصه العلماء، إذ عده ابن رشيق دالا على «عجز الشاعر »(1) وحقّره المعري إذ رآه دون الرجز منزلة (2).

ولما كان المخمس على أهميته الإبداعية مهمشا في النقد رأينا من المفيد التعريف بأبرز مقوماته. وما كنا لنبسط هذا المدخل لوكانت أسس هذا النوع معروفة وقواعده معلومة. وفي إطار رد الاعتبار لهذا النوع يندرج عملنا ويتأسس على محورين يتصل أولهما باسس النوع كما تجلت في المعاجم القديمة وكتب النقد والبلاغة. وفيه عنينا بالإطار النوعي الجامع الذي يتنزل فيه، أي المسمط وبنمطه المقطعي المخصوص هيكلا ووزنا وقوافيَ. وأما المحور الثاني فمداره على وضع المخمس في المنجز الشعري.

I ـ المخمس في الخطاب الواصف.

1 ـ 1 ـ الاطار النوعي الذي يندرج في المخمس:

من المفيد أن ننبه على أن حديث القدامى نقادا ولغويين عن المخمس في باب المسمط. ولم نجدهم يسمون النوع باسمه إلّا نادرا (3). وليس في هذا مايبعث على الاستغراب مادام المخمس على حد قول التّهانوي (ت 1158 هـ) « يطلق على قسم من المسمط»(4). فما المسمط ؟

الملاحظ أن مصطلح مسمط محفوف في وجوه استعماله بشيء من الغموض يحسن بنا رفعه. ومنشأ الغموض تعدد سياقات استخدامه واختلاف مدلولاته. فله مدلول لغوي.

فالمسمط لغة مشتق من السمط وهو«أن تجمع عدة سلوك في ياقوته أوخرزة ما، ثم تنظم كل سلك منه على حدته باللّؤلؤ يسيرا، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة وشبهها أو نحوذلك، ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولا إلى ان يتم السمط» (5).

وله استعمال بلاغي إذ يدل على أسلوب بديعي متوخى في الشعر.

وهو كما حدده ابن حجة الحموي(ت 837 هـ) «أن يجعل الشاعر كل بيت، بسمطه، أربع أقسام ثلاثة منها على سجع واحد، بخلاف قافية البيت»، كقول مروان ابن ابي حفصة(طويل) :

هم القوم ان قالوا أصابوا وإن دعوا
أجابوا وإن أعطوا أطابوا وأجزلوا(6)

أما الوجه الثالث من وجوه استعماله فوثيق الصلة بالموشح. إن هو إلا من مصطلحات استخدمه ابن خلدون في حديثه عن الموشحات في سياق مبهم لا يفهم من خلاله ان كان يعني الأقفال أم الأدوار. واللفظة واردة في جملته التالية : «ينظمونه أسماطا أسماطا، وأغصانا أغصانا» (7). وفضلا عن ذلك كله، فللمسمط دلالة نوعية هي التي تعنينا في مقامنا هذا. والذي يؤكد هذه الدلالة في تآليف اللغة والنقد والبلاغة وغيرها عبارات يفهم من مدلول استعمالها الإحالة على نوع شعري مخصوص. من ذلك عبارة «المسمط من الشعر» التي تطالعنا في لسان العرب لابن منظور(8) وفي «تاج اللغة وصحاح العربية(9) لإسماعيل بن حماد الجوهري وفي «التهذيب» للأزهري (10). ومن هذه القرائن استعمال الشريشي (ت 620 هـ) عبارة من أنواع الشّعر المسمط (11). ومنها تمهيد ابن وهب «البرهان» للمسمط بقوله : «فالشعر ينقسم أقساما منها القصيد. . . ومنها الرجز. . . ومنها المسمط» (12).

وإن الناظر في دلالة المصطلح النوعية يلاحظ تراوحها بين اتساع وضيق. ومن وجوه التضييق في حد المسمط تعريف ابن وهب: «المسمط وهو أن يأتي الشاعر بخمسة أبيات على القافية أخرى، ثم يعود فياتي ببيت على خلاف تلك القافية، ثم يأتي بخمسة أبيات على قافية أخرى ثم يعود فيأتي ببيت على قافية البيت الأول، كذلك إلى آخر الشعر. .(13).

ونلاحظ أن هذا التعريف ينطبق على ضرب واحد من ضروب التسميط وهو «المسدس» ويمكن التمثيل لنظام التقفية فيه بالطريقة التالية (أأأأأ ب، ج ج ج ج ج ب، د د د د د ب، . . . . .) وهو ما اهتدى إليه شولرل G.Schoeler في قوله: «إن الناقد الأدبي المسمى إسحاق بن وهب الكاتب قد عرف المسدس المسمط الخالي من الأبيات التمهيدية» (14)، والذي ينبغي إثباته في هذ السياق اختلاف المسدس المسمط عن القصيد بوحدة القيس المتوخاة في توزيع عناصره، فإذا المسدس المسمط ينبني على وحدة المقطع المتشكل من ستة أبيات أوقسمة أو أجزاء بحيث تتالي مقاطعه تتالي الأبيات في القصيدة.

ومن مظاهر تضييق حد المسمط تعريف الجوهري في الصحاح وهو«المسمط من الشعر» ماقفّي أرباع بيوته وسمط في قافية مخالفة (15)، ومثل على هذا التعريف بقصيدة منسوبةإلى امرئ القيس، ذكر المقطع التالي (طويل) :

ومستلئـم كشفت بالـرمح ذيله
أقمت بعضب ذي سفاسف ميله
فجعت به في ملتقى الحي خيله
تركت عتاق الطير تحجُل حولـه
كأن على سرباله نضْح جرْيـال

والناظر في هذا التعريف والأنموذج المرفق له يلاحظ انطباقهما على نوع شعري واحد من أنواع التسميط وهوالمخمس. ويمكن التمثيل لنظامه الطوبوغرافي وتوزيع القوافي فيه بالطريقة الرمزية التالية :

1______ أ   2______ أ
3______ أ   4______ أ
5______ ب

1______ ج   2______ ج
3______ ج   4______ ج
5______ ب

وقريب من هذا التحديد مانجده ماثلا في أحد التعاريف التي أوردها ابن رشيق للمسمط ونعني قوله: «فمن ذلك الشعر المسمط، وهو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرّع، ثم ياتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ـ ثم

يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به، (و) هكذا إلى آخر القصيدة، مثال ذلك قول امرئ القيس، وقيل إنها منحولة :

توهمت من هند معالم أطلال
عفاهُنّ طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصائفُ
يصيح بمَغْناها صدى وعوازفُ
وغيّرها هُوج الرياح العواصفُ
وكلّ مسفّ ثم آخر رادفُ
بأسحُم من نوء السِّماكين هطال (16)

ونلاحظ أن هذا التعريف ينسحب على هيكل المخمس مع إحتفاظه بفويرق بسيط متمثّل في تصدير المقطع La strophe ببيت مصرع. ويعلق شولر على المثال الذي أورده ابن رشيق بقوله : «إن المسمط المنسوب إلى امرئ القيس على سبيل الانتحال والذي أورده ابن رشيق في العمدة لا يمكن أن يقرأ بصفته قصيدة لأن كل أبيات القصيدة لها مدى متواز. ولما كان مخطط الأنموذج مشكلا على هذا النحو : أ أ ب ب ب أ، فإن الأمر يتعلق بمخمس مصدر بأبيات تمهيدية »(17).

وميزة ابن رشيق تتمثل في أنه لم يقيد المسمط بنوع واحد بل استعراض أشكالا مختلفة منه. من ذلك الرباعي وإن لم يذكر باسمه. قال ابن رشيق : «وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة كما قال أحدهم(مجزوء الوافر).

خيال هاج لي شجنا	فبتّ مكابدا حزَنَا
عميد القلب مرتهنا	بذكر اللّهو والطرب
سبتني ظبية عطلُ	كأنّ رضابها عسلُ
ينوء بخصرها كفلُ	ثقيلُ روادف الحقب

ونستنتج من ذكر مختلف الأنواع في العمدة أن المسمط اسم جامع لأنواع شعرية متوفرة على بناء مقطعي، ولم يفت ابن رشيق أن يعقد الصلة بين المدلول اللغوي للمسمط ومدلوله الاصطلاحي فنقل قول أبي القاسم الزجاجي : « إنما سمي بهذا الاسم تشبيها بسمط اللؤلؤ، وهوسلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حَبه، وكذلك هذا الشعر لمّا كان متفرق القوافي متعقبا بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي عليه في القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة»(19).

لئن اختار ابن رشيق عرض الأنواع والتمثيل لها بالوجه الذي أوقفنا به على الأشكال المنجزة لهذا النوع الجامع، فإننا نجد تعاريف أخرى للمسمط متسمة بالتجريد والاتساع دون تقييد له بشكل ملموس من أشكاله.

من هذا التعريف حد الأزهري (ت370هـ) : «قال الليث (20) : الشعر المسمط الذي يكون في صدر البيت أبيات مشطورة أومنهوكة مقفاة تجمعها قافية لازمة للقصيدة حتى تنقضي» (21). وقريب من هذا الحد تعريف ابن فارس (395هـ) للمسمط في «معجم مقاييس اللغة» بقوله : «فأمّا الشعر المسمط، فالذي يكون في صدر (البيت) أبيات مسموطة تجمعها قافية مخالفة مسمطة ملازمة للقصيدة (22).

جليّ أن هذين التعريفين يمسكان بالهيكل المجرد الذي ينبني عليه المسمط، فلهما طابع الاتساع ودرجة عليا من الشمول. وهما لهذا لا ينسحبان على نوع واحد من أنواع المسمط وإنّما يتخللان مختلف أشكاله. ومن المفيد بعد هذا أن نشرح بالقدر الكافي المصطلحات التي تضمنها ذانك التعريفان.

أول ما يلفت الانتباه أن وحدة القيس في التعريفين واحدة فقط استُخدمت فيهما نفس العبارة وهي صدر البيت. فما المقصود بصدر البيت؟

المقصود بالبيت ههنا ليس مدلوله العروضي المعهود في القصيد، وإنما يؤدي البيت على وجه التحديد معنى المقطع. فهو وحدة أشمل من البيت المتسم به القريض، وحجتنا أن البيت كما ورد في التعريفين مؤلف من أبيات أو أقسمة تتخذ نظاما معينا في التقفية. إن مدلول البيت في القريض يختلف عن معناه في التّسميط. فالمسمط ذو شكل مقطعي يتألف

من أبيات أو مقاطع (23). وهو من هذه الناحية مختلف عن القصيد القائم على نظام الشطرين المتوازنين أي على البيت ذي المصراعين.

إن ما ننتهي إليه بخصوص المسمط أنه اسم جامع للأنواع الشعرية المقطعية السمطية وإن حاول بعض القدامى من أمثال ابن وهب والجوهري قصره على نوع واحد. على أنه من المفيد في السياق ذاته أن نبين أنّ أنواع المسمط محدودة لا تتجاوز الأنماط التي ذكرها القدامى بشأنه، وهي الرباعي والمخمس والمسدس والمسبع والمثمن.

وتقوم هذه الأنواع جميعا على شكل مقطعي. فماهي الوحدات التي ينبني عليها هذا المقطع أو «البيت»؟

نلاحظ في هذا السياق اختلافا في تسمية الوحدات المؤلفة للبيت أوالمقطع. فابن رشيق يستعمل مصطلح «أقسمة» للدلالة على الوحدات التي ينتظمها المقطع بينما اختار الليث بن المظفر في التعريف الذي أورده الأزهري مصطلحا آخر هو«أبيات مشطورة أومنهوكة». واستعمل ابن منظور مصطلح «أبيات مشطورة» (24) في تعريف واحد من تعريفات شتى، فما الصلة بين القسم والبيت المشطور أوالمنهوك؟ هل نحن إزاء مصطلحات مختلفة في الدال متفقة في المدلول أم أننا أمام مفاهيم مختلفة دالة على تباين في تصور الوحدات المؤسسة لوحدة المقطع أوالبيت ؟

في الواقع لا وجود لتضارب بين المصطلحات إن اختلفت صيغ التعبير عن المدلول الواحد. فالبيت المشطور من الناحية العروضية يضم شطر التفعيلات التي يحتويها البيت الواحد. ومن ثم، فهويعادل كما المصراع المفرد الذي اصطلح عليه ابن رشيق بالقسيم. وكذلك الشأن بالنسبة إلى البيت المنهوك فهويضم تفعيلتين اثنتين فحسب ومعنى هذا أنه يضارع كمّا مدى المصراع الواحد الذي يتألف منه البيت في القصيد. فالقسيم من الناحية الوزنية يتراوح عدد تفعيلاته، في نطاق الشعر المسمط، من تفعيلتين إلى أربع تفعيلات.

هكذا شاء المعجميون أن يؤدوا معنى القسيم بما هو وحدة دنيا في تأليف البيت - المقطع بعبارات مستمدة من سجل مصطلحات القصيد العروضية.

وبعد، أليس «القسيم» في وجهه الوزني الذي أمكن لنا استنباطه يوافق في القصيد البيت المشطور والبيت المنهوك ؟

الذي يعزز هذا الاستنتاج استقراؤنا لنماذج التسميط. فلم نجد قسيما واحدا متألفا من تفعيلة واحدة ولم نجد قسيما واحدا فيما اطلعنا عليه من نماذج المسمط على اختلاف أنواعه، مؤلفا من خمس تفعيلات وإنما تراوح عدد تفعيلاته، مثلما ذكرنا سالفا، بين تفعيلتين وأربع.

أما البيت في المسمط فيختلف عن نظيره في القصيد. إنّ البيت في القصيد يحتوي شطرين أومصراعين أو «قسيمين» إن جاز لنا أن نستعير لفظة ابن رشيق بينما هو في المسمط يخرج عن التثنية إلى الجمع، إذ تدل صيغة الجمع في ضبط عدد الوحدات المؤلفة لصدر البيت في مثل تعريف الليث ابن المظفر «الشعر المسمط الذي يكون في صدر البيت أبيات مشطورة أومنهوكة مقفاة تجمعها قافية مخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضي»، على عدد لا يقل عن ثلاثة.

فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن القسيم الأخير أوالبيت المشطور أوالمنهوك الأخير الذي يحتويه البيت متفرد عن الأقسمة السابقة له بقافية مخالفة وهي قافية لازمة تتردد في الأقسمة الأخيرة من كل بيت، أدركنا أن أدنى أنواع التسميط كمّا هو الرباعي.

1 ____ أ 2 ____ أ 3 ____ أ (صدر البيت
=أبيات مشطورة منهوكة صيغة الجمع≤3

4 ____ [ب]
↓
قافية مخالفة ملازمة (= عمود القصيدة حسب ابن رشيق)

1 - 2 - هيكل المخمس :

كان لا بد لنا إذن من إرجاع المخمس إلى أصله النوعي الذي يتنزل فيه. لا سيما وقد أسلفنا القول بأن

المخمس يطلق على قسم من المسمط. وليس الخوض في قضايا المصطلح إلا مدخلا ضروريا لإجلاء جوانب هامة مما أشكل أمره من الأنواع الشعرية المهمشة في القديم. بقي لنا أن ننظر في الملاحظات القليلة التي خص بها القدامى هيكل المخمس.

لقد اقتصر القدامى على تحديد خصائص المخمس العروضية وزنا وقافية. فلم يهتموا بأغراضه ومقامات استخدامه. ومن المفيد أن نشير إلى أن المعاجم العربية المتقدمة لم تحفل بمصطلح مخمس، وإنما جسمت مدلوله في مادة (مسمط). فقد غاب مصطلح المخمس الدال على نوع شعري في معجم العين للخليل (ت 175هـ) وهوأول معجم عربي، إذ اقتصر صاحبه في مادة (خمس) على المعاني اللغوية (25).

وكذلك الشأن بالنّسبة إلى غيره من المعاجم. وينبغي أن ننتظر المعاجم المتأخرة حتى نظفر بهذا المصطلح. جاء في «اللسان» قول ابن منظور : «والمُخَمّسُ من الشّعر : ماكان على خمسة أجزاء، وليس ذلك في وضع العروض، وقال أبو إسحاق : إذا اختلطت القوافي، فهوالمُخَمّسُ» (26). ونلاحظ أن هذا التعريف على إيجازه يحيط بجانبين هامّين للمُخَمّس هما الهيكل القطعي ونظام التّقفية. في ضوء هذا التّعريف تغدو وحدة المقطع أوالبيت في المُخَمّس متألفة من أجزاء خمسة. ويؤدّي «الجزء» عند ابن منظور ما يؤدّيه «القسيم» عند ابن رشيق أوالبيت المشطور أوالمنهوك المطّرد ذكرهما في معاجم اللّغويين، وتستوقفنا من التعريف عبارة «وليس ذلك في وضع العروض». لكأنّ العروض عند ابن منظور مسألة مقصورة على القصيد دون غيره من الأنواع. وما كان في وضع العروض يعني عنده التوفر على جزأين هما مصراعا البيت. وليس شأن البيت في القصيد كشأنه في المخمسّ. ثم إنّ هذا التّعريف ينبهنا إلى تنوع القوافي في المُخَمّس وهو وجه آخر يتماز به من القصيدة المتسمة بوحدة القافية إلا أننا نلاحظ أن التعريق لا يتضمن تحديدا هيكليا دقيقا لكيفيّة توزيع قوافي المُخَمّس.

يمكن سدّ هذه الثغرة في التعريف بالرجوع إلى ملاحظات القدامى في شأن المسمّط. ففي ضوء هذه الملاحظات المبثوثة في التصانيف وبالرجوع إلى نماذج التّخميس التي أمكننا الاطلاع عليها تأكد لنا أنّ القوافي في المُخَمّس تتوزع وفق نظام دقيق : تتحد الأجزاء الأربعة من كل بيت في القافية وتجدّد قافيتها باستمرار عند انبثاق كل مقطع، في حين يلازم الجزء الخامس من كلّ بيت قافية قارة.

لقد نعتت قافية القسيم الأخير من البيت أوالمقطع نعتين اثنين. فأمّا النعت الأول فذو شيوع في معاجم اللّغويين القدامى، إذ تُسمّى هذه القافية عندهم «قافية مخالفة» (27)، وذلك لمخالفتها قافية الأقسمة السّابقة لها وقد يردف هذا النّعت بآخر كما في قولهم «قافية مخالفة لازمة». وإضافة هذه الصفة أي لازمة ليست اعتباطية، إذ المقصود منها ثبات هذه القافية في الأقسمة الأخيرة من الأبيات.

ويشاء ابن رشيق في العمدة أن يختار لفظا مغايرا في نعت قافية القسيم الأخير فيؤثر عبارة «عمود القصيدة» فيقول : «والقافية التي تكرّر في التسميط تسمّى عمود القصيدة» (28). ولا يخفى الغرض من هذه التسمية، إذ هي مبطنة بمحاولة خفيّة لتقريب المسمّط من القصيد وذلك باعتبار القافية المخالفة اللازمة بمثابة قافية القصيدة. إنّها القافية الأساسيّة التي يستند إليها في تعيين قافية المسمّط. يكفيك شاهدا على ذلك إدراج الأعظمي مخمّسة الأمير تميم بن المعزّ المدحيّة (29) في ديوانه ضمن قافية الميم وذلك بالاستناد إلى قافيتها المخالفة.

ونظفر في العمدة بتوزيع مغاير لنظام التّقفية في المُخَمّس وهو«أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة» (30). والواقع أن هذا النظام في توزيع القوافي لا ينسحب على جلّ نماذج النوع فهو قليل الاستعمال في الشعر. وتدلّ ملاحظة ابن رشيق في نظرنا على عدم إحاطته بنماذج النّوع.

أمّا الأوزان المعتمدة في المُخَمّس فقد أغفلها القدامى

أوكادوا. ويبقى كتاب العمدة لابن رشيق من المراجع النادرة التي تسعفنا بملاحظات عن الوزن. قال ابن رشلق : «ولم أجدهم يستعملون في هذه المُخَمّسات إلا الرّجز لأنه وطئ سهل المراجعة» (31). ويثير قوله ملاحظتين اثنين. تتصل أولاهما بحدود معاينته أوزان المُخَمّس، إذ قصر الوزن على بحر واحد هوالرّجز. ولا ريب أنّ هذا البحر مستعمل في نماذج عديدة من هذا النّوع الشّعري، إلاّ أنّ معاينتنا لأوزان المخمّسات أوقفتنا على استعمال أصحابها بحورا أخرى في مقدمتها الطّويل (32). ونجد أيضا البسيط والوافر.

فالأكيد إذن أنّ ابن رشيق اكتفى بالمجهود الأدنى في استقراء الواقع الوزني، فلم يكلف نفسه عناء البحث في مختلف النّماذج، ويبرّر ذلك موقفه المبدئي من المخمّس والمسمّط، إذ رأى فيهما علامة على ضعف الشّاعرية وهوالقائل : «وقد رأيت جماعة يركبون المُخَمّسات والمسمّطات ويكثرون منها، ولم أر متقدّما حاذقا صنع شيئا منها، لأنها دالة على عجز الشّاعر وقلّة قوافيها وضيق عطنه» (33).

أمّا الملاحظة الثانية التي يثيرها قول ابن رشيق فمدارها على الخلفية الجمالية التي يبّطنها قصره المُخَمّسُ على بحر واحد هوالرّجز. واستنقاص العرب للرجز بعدّها إياه طبقة أخفض من الشعر معلوم. ولعل غرض ابن رشيق من هذا الحصر الوزني لايخرج عن إطار التماس الحجج والقرائن الخادمة لموقفه الخافض للمخمّس. وفي هذا مجانبة للواقع الوزني لا يخلومن تعسف.

ومما يجدر ذكره أن المخَمّس يراعي الضوابط الوزنية وما تحتمله من تصرف تقتضيه الضرائر. ويظل هذا التصرف محدودا لا يخرج عن عادات التغيير المألوفة في الشعر. أمّا الخروج عن الوزن في بيت من الأبيات أوفي قسيم من البيت الواحد فلا مكان له في المخمّس إطلاقا. وهذا مايؤكده استقراء النماذج ويدعمه رأي ابن سناء الملك (ت 608 هـ) في سياق التمييز بين المخَمّس والموشح. فقد عدّ الموشح الذي «لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به... عن الوزن الشعري مرذولا مخذولا» «وهوبالمخمّسات أشبه منه بالموشحات» (34). ويفهم من ذلك أن المخمس يقوم على احترام الوزن. وإذا كان كسر الوزن في الموشّح قد يبرره داعي التلحين فإن غيابه في المخمس قد يدل على أنه ليس قطعة ملحنة في المنشأ تعد أصلا للغناء وذلك بخلاف ما عليه أمر العديد من نماذج التوشيح.

تلك هي أهم مكونات المخمس كما تجلوها ملاحظات القدامى المبثوثة وقد استعنّا أثناء رصد مصطلحات المخمس بالنماذج المحفوظة فتوقفنا عند أهم ما يميز نمطه المقطعي من أسس عروضية مبتداها نظام الأجزاء ومنتهاها الأوزان والقوافي.

II ـ المخمّس في المنجز الشّعري :

إنّنا إذا ما نظرنا في حضور المخمّس في المنجز الشّعري لاحظنا أنّ نماذجه لم يتح لها أن تحفظ في مجامع على غرار الموشح مثلا، وهو ما يجعل التأريخ لهذا النوع أمرًا عصيًا. ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نحقق في نشأة المخمس وتطوره عبر التاريخ بالتعويل على شهادة القدامى والنماذج المحفوظة في الآن ذاته متوخين في ذلك الحذر والتحري اللاّزمين.

تعود نشأة النّماذج الأولى لفن التّخميس إلى القرن الثاني هجري، وهوالقرن الذي شهد فيه الشعر العربي تجديدا ملموسا في هياكله تبلور على أيدي الشّعراء المولدّين من أمثال بشار وأبي نواس وأبي العتاهية. ولئن عدّ التجديد في الأوزان والأغراض في حكم المسلمات المستقرّة لدى النقاد المحدثين، فإنّ جانبا آخر من تجديد الشّعر ظلّ مسكوتا عنه. وهوالمتصل بالأنواع ونعني على وجه التحديد انبثاق نوعين جديدين هما المزدوج والمخمّس ينضافان إلى النّوعين التّقليديين وهما القصيدة والرّجز.

وفي هذا السّياق يذهب شاده A. Schaade صاحب مادة «رجز» في دائرة المعارف الإسلامية إلى أن بشار هوأول من استعمل المخمّس مستندا في ذلك إلى حكم المستشرق فريتاج(35) Gw. Freytag فيقول: «الظاهر أنّ

بشار بن برد (المتوفى عام 167 هـ/ 783م) هو أول من استعمل التّخميس وفقا لما ذكره فريتاج، بيد أنّ مختارات شعره التي جمعها الخالديان لم يرد فيها» (36).

وتنسب إلى أبي نواس مخمّسة رواها كمال الدين الدميري في «حياة الحيوان» تشتمل على اثني عشر مقطعا تتجدد قافية الأقمسة الأربعة الأولى مع كل بيت بينما تتكرّر قافية القسم الخامس وهي الرّاء المضمومةُ في كل مقطع. وأولها :

ما روض ريحانكم الزّاهرُ وماشذى نشركم العاطرُ
وحق وجدي والهوى قاهرُ مذ غبتمولم يبق لي ناظرُ
والقلب لاسال ولا صابرُ (37)

ويبدي محمّد مصطفى هدارة شكّه في نسبة هذا الأنموذج إلى أبي نواس فيرجّح أنّه منتحل فيقول : «ومن المرجّح عندي أنّ هذه المخمّسة التي يرويها كمال الدّين الدميري مكذوبة النّسبة، أوّلا لأنّها ليست بأسلوب أبي نواس الذي نعرفه حقّ المعرفة، وثانيا لأنّ الدميري وحده هو مصدرها، وثالثا لأنّ القصة المقترنة بها تقول إنّ أبا نواس أنشدها بين يدي الخليفة المستعين باللّه، مع أنّ الثابت أنّ أبا نواس مات قبل دخول المأمون بغداد» (38).

وبالرّغم من أنّ مثل هذه النّماذج فاقدة الأصالة، فإنّ ذلك لا يلغي وجود أنواع شعرية جديدة متشكّلة في القرن الثاني الهجري، يكفيك دليلا على ذلك ذيوع صيت مزدوجة أبي العتاهية في الزّهد والحكمة الموسومة بذات الأمثال، وهي «قصيدة» يتجاوز عدد أبياتها أربعة آلاف وقد ورد ذكرها في «الأغاني» (39) وفي «البيان والتّبيين» (40) و«العمدة» (41) و«معاهد التّنصيص على شواهد التّلخيص» (42). وفي هذا السياق يقول ابن النديم في «الفهرست» (43) عن أبان اللاّحقي أنّ أكثر شعره مزدوج ومسمّط. ونجد في العمدة ما يؤكد هذا الاتجاه وآية ذلك قول ابن رشيق: «وبشار بن برد كان يصنع المخمّسات والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر» (44). وجليّ أنّ هؤلاء الأعلام ممّن ذكرنا ينتمون جميعا إلى القرن الثاني الهجري. وفضلا عمّا تتضمّنه هذه الشهادات من قيمة تاريخيّة لا تنكر، وقد ارتبط محورها العام بالقرن الثاني الهجري (45) فإنّنا لا نعدم النّماذج تماما بالرغم من ندرتها وضعف أصالتها.

وينفرد عبد اللّه الطيب المجذوب بين النقاد برأي يقدّر فيه أنّ الشّعر المسمّط أسبق زمانيا من الشّعر ذي القافية الموحّدة، وأنّه نوع شعبي لا يرقى إلى مرتبة المقصّدات والقطع المنشدة في المحافل والأسواق، فيقول : «والتّسميط كان مستعملا منذ عهد قديم، إلاّ أنه لا يجيء إلا في الأنواع الدّنيا (أعني غير الجادة العالية) من الشّعر، مما يقصد فيه إلى مجرد الترنّم، ويحسن عليه الرقص. وقد نشأ التّسميط في العهود الجاهلية، لأنّه لا بد أن يكون قد سبق القافية الموّحدة، بحسب ما تقتضيه قوانين التطور والتدرّج، ويبدوأنه كان في الغالب نوعا شعبيّا، لا يرقى إلى مرتبة المقصّدات والقطع، التي كانت تنشد في المحافل والأسواق والأندية. كما يبدوأنّه كان مقصورا على أنواع قليلة من الأوزان الخفاف كالرّجز ومنهوك المنسرح» (46).

والواقع أن هذا الرأي يفتقر إلى أدلّة ملموسة، إن هو إلا افتراض لا يبرهن عليه صاحبه. ذلك أنّ ما نعلمه من شعر في العهود الجاهلية لا يعود إلى ما قبل القرن الخامس الميلادي. وإنّنا إن صرفنا النّظر عن حدود معرفتنا بحالة النصوص الشّعرية في هذه العهود، وعمّا شابها من تصرّف واختلاق، فإنّ ما دوّن منها وارد في قصائد وقطع وقد حفظ لنا منه قدر قليل من مقطعات الرّجز. أمّا نماذج التّسميط القليلة المنسوبة إلى امرئ القيس فمتأخرة في الزمن أجمع العلماء من أمثال المعري وابن رشيق على كونها منحولة مكذوبة النسبة. ثم إنّنا عدمنا نماذج أخرى في التّسميط منسوبة إلى شعراء الجاهليّة عدا امرئ القيس. ومعنى ذلك أنّه لا يمكن إثبات هذا النّوع في الشعر الجاهلي بناء على توفر نماذج قليلة منسوبة إلى شاعر واحد.

فإن صرفنا النّظر عن نماذج امرئ القيس وجدنا القدامى، في ملاحظاتهم المتصلة بالنّوع، يحيلون على

بشار بن برد (ت 168 هـ) وبشر بن المعتمر (ت 210 هـ) وأبان بن عبد الحميد اللاحقي (ت 200 هـ) وهؤلاء من أعلام القرن الثاني الهجري. ولم نجد القدامى يحيلون على أعلام أسبق من هؤلاء في الزّمان. وفي ذلك دلالة كافية على أنّ أول نماذج المسمّط المدّونة تعود، حسب ما تشهد به أقوال القدامى إلى القرن الثاني الهجري. ويغدو ظهور النّماذج الأولى للنّوع مبرّرا في القرن الثاني. فما دليلنا على ذلك؟ لقد سبق لنا، أثناء التطّرق إلي هيكل المسّمط، أنّ أشرنا إلى أنّ مقاطعه تتألف، حسب المعجميّين، من أبيات منهوكة أومشطورة.

ولعلّ هذا الاستخدام الوزنّي يتماشى مع ما أثُر عن الشّعراء في هذا القرن من نزعة إلى تجزئة الأوزان الطويلة والإقبال على الأوزان الخفيفة السّهلة المستجيبة لتطوّر الأذواق والملبّية لمقتضيات الغناء (47).

ولئن كانت نماذج المخّمس في القرن الثاني الهجري نادرة وفاقدة الأصالة بحيث لا نكاد نقف على ذكر لها إلاّ في تآليف قليلة دون أن يرفق هذا الذكر في الغالب نماذج، فإنّ عيّنات هذا النّوع لم تأخذ في البروز إلاّ في لاحق القرون، ولا سيّما منذ القرن الرّابع الهجري. ويعدّ مخمسّ الشاعر المصري تميم بن المعزّ لدين الله الفاطمي (ت 375 هـ) عيّنة أصيلة (48) وهوفي المديح ويحتوي قسمين هما النّسيب والمدح. وقد يدلّ تسخير المخمّس في مقام المديح على اعتراف رعاة الأدب Les mécènes به اعترافا يؤهّله لأن يعامل، في المستوى التلقي، معاملة القصيدة. ثم إنّ نماذج هذا النّوع أخذت تنتشر بصورة ملحوظة في الأندلس مزامنا لانتشار الموشّح المشترك معه في الشكل المقطعي. وفي هذا السّياق يقول إحسان عبّاس: «وإذا نحن درسنا المسمطّ في الأندلس وجدنا أنّه واكب عصر ازدهار الموشح، وأكثر منه الشعراء المحافظون الذين لم يألفوا نظم الموشّح ولا انجذبت طبائعهم الشّعرية إليه من أمثال ابن زيدون وابن أبي الخصّال (49)» (50). ثم إننّا نلاحظ انتشار المخمّس وغيره من الأنواع ممّا يقع تحت طائلة المسمّط في متأخر العصور ونطالعنا وفرة نماذج التّخميس في ديوان صفي الدّين الحلّي (ت نحو 752 هـ) وقد وردت في مختلف أغراض الشعر العربي.

ولعل ما يُميّز العديد من نماذج التخميس خلال العصر الوسيط سعي أصحابها فيها إلى تضمين القصائد، وتعرف هذه الظاهرة بالتّسميط أوالتخميس. وللتمثيل على هذا نذكر رائية أبي عامر بن الأصيلي وهومن أعلام القرن الخامس الهجري وفيها ضمن أبيات المتنبي وأولها (طويل):

دبار على دار الفناء ومينها

نفضت يدي من سامها ولجينها

فقلت ونفسي قد تصدّت لحينها

ذر النفس تأخذ وسعها قبل بينها

فمفترق جاران دارهما عمر (51)

ولا عجب أن تسود ظاهرة التخميس أوالتضمين في عصور اتسمت أنشطتها الشعرية والفكرية عامة بإعادة الإنتاج واجترار راسخ النماذج. حتى لكأن إبداع الشاعر المتأخر في النسج على منوال مشاهير الشعراء المتقدمين ومحاكاتهم إن بالمعارضة أوبالتخميس والتشطير.

وسيكون للمخمس شأن في عصر النهضة، إذ أريد له أن يُستدعي ويُوظّف في الابداع على اختلاف اتجاهاته. فقد لاذ به ممثلو الاتجاه الإحيائي من أمثال شوقي وحافظ إبراهيم واعتمده المجددون في الشعر من أمثال إيليا أبي ماضي وميخايل نعيمة والعقاد. فالمهم أن من آيات النهضة الأدبية، وهذا مايغفله الباحثون عادة، استدعاء مهمش الأشكال الشعرية القديمة. ولعل مما يبرر استعادة هذا النوع ثراؤه الايقاعي ونمطه المقطعي الفريد على أن المحدثين لم يكتفوا باستعادة النوع بصورة جاهزة بل نوّعوا فيه شكلا ومضمونا. فقد صار المخمس مع المجددين في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين يُسخر للمعاني الرمزية ذات الاستيحاء الرومنطيقي بعد ما كان مع الإحيائيين يُطوع للأغراض الغنائية التقليدية. ومن الشواهد على هذا أنموذج حافظ إبراهيم في رثاء الملكة فيكتوريا وأوله (الوافر):

أعزي القوم لوسمعوا عزائي
وأعلن في مليكتهم رثائي
وأدعوالإنجليز إلى الرضاء
بحكم اللّه جبار السماء
فكل العالمين إلى فناء (52)

ثم إننا لا نعدم تصرّفا في القوافي بما يخرج عن السمت المأثور الذي كنا بصدد بيانه والأمثلة على هذا كثيرة وحسبنا أن نحُيل على أنموذجين لميخائيل نعيمة لم يلتزم فيهما بالقافية اللازمة هما «إلى» «M. D. B» و«فتش لقلبك» (53).

الخاتمة

نأمل بهذا المدخل أن نكون قد رفعنا الغبن وإن جزئيا عن نوع شعري ظل إلى العصر الحديث يلهم الشعراء بمنأى عن أضواء النقد. وقد قيض لنا في هذا السياق أن ننجز خطوتين تتمثل أولاهما في الحفر في مصطلحات النوع والبحث في الخيط الجامع بينها أما ثانيتهما فقوامها رصد رحلة النوع التاريخية نشأة وتطورا. ومما يحسن إثباته في هذا المقام أنه لا يمكن فصل المخمس عما يميز النسق الشعري التاريخي العام من تحولات. فليس من قبيل المصادفة أن تنسب نماذج التخميس الأولى إلى المولّدين الذين وجدوا فيها ما يلبي نزعتهم إلى إثراء التنغيم وتجزئة الأوزان. وليس من باب الاتفاق أن يطرد في متأخر العصور تضمين القصيد في نماذج النوع تماشيا مع ما أثر عن تلكم العصور من إعادة الإنتاج واحتذاء النماذج. ومن المؤكد أن المخمّس بحاجة إلى تعميق نظر واستقصاء مقوماته الإنشائية، وهوما قد نعود إليه أويعود إليه غيرنا في المستقبل.

الهوامش والاحالات

1) أنظر : ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط 5. دار الجيل. بيروت. 1981. ج1. ص182.

2) لم يصغ المعري موقفه على طريقة نقدة الشّعر في حديث مباشر، بل أخرجه في قالب قصصي مفعم بروح التهكم وهو ما يجلوه قول امرئ القيس في رسالة الغفران حينما طلب منه معرفة ما ينسب إليه من شعر مسمّط: لا واللّه ما سمعت هذا قط، وإنه لفري لم أسلكه، وإن الكذب لكثير... أبعد كلمتي التي أولها : ألا أنعم صباحا أيها الطلل البالي... يقال لي مثل ذلك؟ والرجز من أضعف الشعر، وهذا الوزن من أضعف الرجز. أنظر: رسالة الغفران. تحقيق علي حسن فاغور. دار الكتب العلمية بيروت. ص144.

3) ومن التآليف النادرة التي ورد فيها مصطلح مخمّس نذكر العمدة لابن رشيق (ج1. ص180) واللسان لابن منظور (مجلد 1. ص901) و «كشاف اصطلاحات الفنون» للتهانوي (مج1. ص 322).

4) التهانوي: كتاب كشاف اصطلاحات الفنون. دار قهرمان للنشر والتوزيع. اسطنبول. 1984. مج 1. ص322.

5) العمدة. ج1. ص 180.

6) خزانة الأدب وغاية الأرب. شرح : عصام شعيتو. منشورات دار الهلال. بيروت لبنان. 1987. ج2. ص 431.

7) المقدمة. الدار التونسية للنشر والدّار العربية للكتاب. 1984 ج 2. ص 767. أما الابهام في المدلول فأوقفنا عليه سليم ريدان. راجع كتابه الغائب والشاهد في الموشحات الأندلسية. تونس 2000. ص 196.

8) اللسان، إعاداد وتصنيف يوسف خياط دار لسان العرب. بيروت. د.ت. مج 2. ص201.

9) تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي. مصر. د.ت. ج3. ص1134.
10) تهذيب اللغة تحقيق أحمد ابن العليم البردوني الدار المصرية للتأليف والترجمة. د.ت. ج12. ص 348.
11) شرح مقامات الحريري. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. ج1. المكتبة الثقافية بيروت. د.ت. ص221.
12) البرهان في وجوه البيان. تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي. مطبعة العاني. بغداد. 1967. ص 160.
13) نفس المصدر.
14) راجع: مادة «مسمط» في دائرة المعارف الإسلامية E.I (الطبعة الفرنسية الجديدة). ج7. ص660.
15) الصحاح. ج3. ص 1134.
16) العمدة. ج1. ص178 ـ179.
17) Encyclopédie de l'Islam. TVII. P. 660
18) العمدة. ج1. ص179.
19) نفسه. ج1. ص180.
20) هو الليث بن المظفر، لغوي، قيل إنه نحل الخليل بن أحمد تأليف كتاب العين لينفقه باسمه ويرغب فيه من حوله.
21) التهذيب في اللغة. ج 12. ص348.
22) معجم مقاييس اللغة. تحقيق عبد السلام محمد هارون دار إحياء الكتب العربية ط 1. القاهرة 1368 هـ. ج3. ص 101.
23) الملاحظ أن مدلول البيت في المسمّط ينسحب بدوره على الموشح، وقد حدده سليم ريدان بقوله: «بيت الموشح: وحدة كلامية معنويا ونحويا تتألف من دور وقفل، تشبه من بعض الوجوه فقط ما يسمى في الشعر الأروبي بالمقطع strophe راجع: الغائب والشاهد. ص 164.
24) ونعني بالتعريف قوله: المسمّط من الشعر: أبيات مشطورة يجمعها قافية واحدة. انظر اللسان. مج 2. ص 201.
25) الخليل: معجم العين. تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال. د.ت. مج 4 ص 204 وما بعدها.
26) اللسان. مج 1. ص 901.
27) تردد هذا النعت في معاجم اللغويين الآتي ذكرهم: الجوهري: الصحاح. ج 3. 1134. والأزهري: التهذيب ج 12. ص 348. وابن فارس: معجم مقاييس اللغة. ج 2. ص 489. وابن منظور: اللسان. مج 2. ص201.
28) العمدة. ج1. ص180.
29) راجع: ديوان تميم بن المعز. تحقيق محمد حسن الأعظمي. ط 1. القاهرة. 1957. ص 368.
30) العمدة. ج1. ص180.
31) نفسه. ج1. ص182.
32) الدليل على ذلك أن معظم النماذج التي أمكن لنا الاطلاع عليها وردت على البحور المأثورة في القصيد فكان استخدام الطويل والبسيط والوافر والكامل.
33) الملاحظ أن ابن رشيق قد اصطنع فرقا بين المسمط والمخمس. فلم يميز النوع المجرد من أشكاله المنجزة.
34) دار الطراز في عمل الموشحات: تحقيق جودة الركابي. ط1. دمشق. 1949. ص33.
35) الوارد حسب إحالة المؤلف في كتابه: G W Freytag: Der stellung der arabischen verkunst. Bonn 1830 p 411

36) دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة القديمة). دار المعرفة. بيروت. لبنان. د.ت. المجلد العاشر. ص55.

37) راجع : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري لمحمد مصطفى هدارة. ط 2. دار المعارف مصر، 1970. ص 544.

38) نفسه. ص 544.

39) الأغاني ج4. ص36 ـ 37.

40) البيان والتبيين.

41) العمدة. ج1. ص180.

42) معاهد التنصيص. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة التجارية الكبرى. 1947. ص 283 و284.

43) الفهرست. ص 163.

44) العمدة. ج 1. ص 182.

45) في هذا الإطار يقول شولر «تشهد الروايات بوجود المسمطات بدءا من القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي». انظر : Encyclopédie de l'Islam (Nouvelle édition). TVII .P. 660

46) عبد اللّه الطيب : المرشد إلي فهم أشعار العرب وصناعتها دار الفكر بيروت. 1970. ج1. ص 18 و19.

47) لقد غدا إقرار هذه النزعة لدى النقاد المحدثين من المسلمات. يكفيك شاهدا على ذلك قول محمد مصطفى هدارة : «وكان الشعراء يقبلون على الأوزان الخفيفة السهلة مثل الوافر والخفيف والرمل والمتقارب والهزج، ويجزؤون الأوزان الطويلة المعقدة...». راجع اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. ص537.

48) مطلعه : دم العشاق مطـــلول ... ودين الصب ممطول

وسيف اللحظ مسلول ... ومبدي الحب معذول

وإن لم يصنع للألم

ديوان تميم بن المعز. ص 368.

49) أثبت العماد الأصفهاني في «الخريدة» أنموذجا لأبي عبد اللّه محمد أبي الخصال (ت 539هـ) في منادب قرطبة والزهراء يبلغ خمسة وأربعين مقطعا. أوله : (من الطويل).

سمت لهم بالغور والشمل جامع ... بروق بأعلام العذيب لوامع

فلاحت بأسرار الضمير المـدامع ... ورب غرام لم تنله المسـامع

أذاع بها مرفضها المتصوب

راجع : خريدة القصر وجريدة العصر. ط 2. الدار التونسية للنشر. 1986. الجزء الثالث. ص 453.

50) إحساس عباس : تاريخ الأدب الأندلسي. عصر الطوائف والمرابطين. ط 5. دار الثقافة بيروت. 1978. ص 226.

51) ابن بسام : الذخيرة. تحقيق إحسان عباس. ط 1. دار الثقافة. بيروت. 1997. قس 3. مج 2. ص864.

52) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر. ط 3. مطبعة الأنجلو المصرية. 1965. ص 306.

53) ميخائيل نعيمة : المجموعة الكاملة. دار العلم للملايين. بيروت 1971. مج 4. ص 88 ـ 89 ـ 95 ـ 96 ـ 97 ـ 98 ـ 99.

الشّعر العربيّ الحديث
من قصيدة التّفعيلة إلى (قصيدة) النّثر

المنجي الطيب الوسلاتي

الشعر والشعرية:

الشعر في اللغة العلم بالشيء والفطنة له والإحساس به، وفي الاصطلاح تعددت تعريفات الشعر بتعدد المدارس والمذاهب الفكرية والفنية التي ظهرت منذ أقدم الأزمان إلى الآن.

فلا شك أن هناك عدة اعتبارات (فنية، ذاتية وسياسية) ساهمت في تعدد مفاهيم الشعر، لأن الشعر عند علماء العروض والقافية هو غيره عند غيرهم من العلماء. وربما كان حده المشهور (كلام موزون مقفى) وهو تعريف موسيقي منطقي، يرجع في أصله إلى فيثاغورس وأفلاطون.

هناك فئة من الشعراء يدافعون عن شكل معين في الكتابة وهو الشعر النثري أو بالأحرى النثر الفني، البعض بدعوى التجاوز للأشكال الأخرى الكلاسيكي منها والجديد، أو بدعوى البحث والتجديد، والبعض الآخر بسبب جهلهم بعلم العروض. فلا يمكن للشاعر امتلاك الأداة الفنية، دون أن يقرأ خير ما في تراثنا، وأعتقد أكثر من ذلك أن الشكل الكلاسيكي لا يتوفر إلا لمن بلغ درجة من امتلاك اللغة والتراث، ومن أكتسب ثقافة واسعة. أنا شخصيا أومن بأن الشكل العمودي لم يعد الشكل الأوحد، هناك أشكال أخرى استوجبها الواقع الجديد المتجدد، ولكنها لا يمكن أن تنطلق من الفراغ، أي جهل قوانين وقواعد الشعر سواء الخليلي أو شعر التفعيلة.

إن كتابة الشعر صعبة أيّا كانت الأشكال، سواء خليلية أو مستمدة من روح أوزان الخليل، أي الأوزان التي اتخذت التفعيلة الخليلية الواحدة مرتكزا موسيقيا. أما النثر الفني، فهو في رأيي عملية صعبة أيضا وإن كانت لا تدخل في باب الشعر، حتى وإن توفرت على قدر كبير من الشعرية، لأن الروح الشعرية التي تسيطر على النص، ليست في الواقع محصورة في الوزن والقافية، فأحيانا نجدها في رواية أو مسرحية نثرية، أكثر مما نجدها في القصائد ما كان منها خليليا أو ما جرى على التفعيلة، وهذه الروح لا تصنع بمفردها شعرا، كذلك الشأن بالنسبة للوزن والقافية بدون الروح الشعرية، لايصنعان شعرا

هذا وتجدر الملاحظة إلى أن البعض، عملوا على تقليد التجربة الغربية في قصيدة النثر بطريقة ساذجة دون مراعاة للخصوصية العربية ولمرجعيتنا التراثية، بل انطلقوا من حيث بدأ الغرب، حيث قطعوا مع شعرنا وتراثنا سواء كان ذلك عن وعي أو عن غير وعي، كما أنهم كتبوا نصوصا نثرية مطولة في غالب الأحيان، جاهلين بأن من مميزات قصيدة النثر في التجربة الغربية، أن تكون قصيرة، فالتطويل يفقدها وحدتها العفوية، لأنها ـ أي قصيدة النثر لدى الغرب ـ أكثر حاجة من قصيدة الوزن إلى التماسك، وباختصار شديد، إن أحسن تعبير عما سبق ذكره عن النثر الفني (الشعر النثري) قولة ناجي علوش : (إذا كان من حق الناقد الحديث أن يقول : لا يخرج من النثر قصيدة، فإن من حقه أن يقول : ليس ما بين يدي شعرًا أو نثرًا).

الريادة في حركة الشعر العربي الحديث :

يتنازع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ريادة الشعر العربي الحديث أو الحر أو المرسل، وهذا النزاع حجب محاولات كل السابقين لهما في هذا المجال.

لقد كان للسياب همّ آخر عدا الدخول في صراع من هذا القبيل، حيث أن المرض شغله عن الخوض في مثل هذه المسائل، حيث قضى عن ثمانية وثلاثين عاما. وأما نازك الملائكة، فما فتئت جاهدة تخص نفسها بالريادة وتنسبها إليها وحدها دون السياب، متناسية تجارب سابقة أشار إليها كل من صلاح عبد الصبور والسياب نفسه. أما السياب فقد مر مرورا عابرا بعلي أحمد باكثير، معتبرا إياه أول من كتب الشعر الحر ولم يشر البتة إلى لويس عوض. أما صلاح عبد الصبور فقد أشار إلى لويس عوض دون باكثير، ويبدو أن السياب لم يطلع على محاولات لويس عوض. حيث كان صدور محاولات لويس عوض وعلي أحمد باكثير سنة 1947 وإن كانت قد كتبت،قبل هذا التاريخ بسنوات.

أما نازك الملائكة فهي تروي أنها قد كتبت قصيدة الكوليرا عام 1947 والتي نشرت في العام نفسه.

أما بدر شاكر السياب، فهناك اتفاق بين من كتبوا حول الموضوع، أن ديوانه (أزهار ذابلة) صدر في نوفمبر 1947، ويقول صلاح عبد الصبور : [... ولكن بدر شاكر السياب نفسه، يذكر أن ديوانه (أزهار ذابلة) طبع في مصر، وأنه وصل إلى العراق في شهر ديسمبر 1947، وأن قصيدة (هل كان حبا ؟) المكتوبة بطريقة الشعر المرسل أو الحر، قد كتبت قبل طبعه بما لا يقل عن شهرين.

ـ إذا كانت المسألة مسألة حساب فحسب ـ وبأكثر من عام كما هي الحقيقة، حيث نشرت هذه القصيدة في مجموعة (أزهار وأساطير) التي طبعت سنة 1960 وبدر يعالج في بيروت وقد ذيلها بالتاريخ التالي : 29 /11/ 1946 ...].

وسواء كان بدر شاكر السياب الأسبق عن نازك الملائكة أو العكس، فهذا لا يغنينا عن ذكر بعض التجارب السابقة. فلا يجب أن نتناسى تجارب كل من أبي القاسم الشابي المبكرة جدا في التجديد شكلا وموضوعا، ومحاولات نسيب عريضة وأحمد رفيق المهدوي.

ورغم أنه من الصعب التثبت ممن ارتادوا تجربة الشعر الحر، فإن نازك الملائكة تورد أسماء مجموعة من الشعراء، ويبرز ضمنهم، علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم...

تقرّ نازك الملائكة سنة 1978 بأنها تسرعت في الحكم، حين نسبت سنة 1962 لنفسها الريادة في حركة التجديد، حيث تقول : [عام 1962 صدر كتابي (قضايا

الشعر المعاصر)، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947، سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا) ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932.

ضوابط الشعر الحر:

إن البعض من الكتاب يستسهل كتابة الشعر الحر، باعتباره أكثر ما يغريهم ويجذبهم للممارسة معتقدين أن (الحرية) تسهل عليهم خوض التجربة، ولكنهم حين يحاولون، يكتشفون أن الشعر فن صعب في جميع حالاته، خاصة المعتمد على الأوزان الخليلية، لأنها تتطلب مهارة عالية من القدرة الموسيقية والإمكانات اللغوية اللازمة.

صحيح أن التفعيلة تمد الشاعر بحرية أرحب وأكثر شمولية، ولكن دون السقوط في فوضى لا فنية.

فالوزن الخليلي يفرض على الشاعر قدرة كبيرة على التركيز وابتداع الصور، واستنباط الرموز، والشعر الحر في حاجة للقافية، ولكن قافية داخلية، لأنها بمثابة المفتاح الموسيقي. فالقافية تدخلت، ولا زالت تتدخل في النثر، فكيف نغيبها عن الشعر؟ لذلك فالشعر الحر أو المرسل يخضع لضوابط تنظمه. ويرتكز الأساس الأول للشعر الحر على وحدة التفعيلة، وكيفية توزيعها على الأسطر مراعاة نظام الروي، وطريقة استخدام الزحافات والتدوير والعلل.

لقد فهم الرواد، أن الشعر الحر قد أكتسب حريته من ارتكازه على ما أسمته نازك الملائكة بالبحور الصافية، أو البحور المتألفة من تفعيلة واحدة، ووضعت شروطا أربعة، ترى وجوب توفرها، لكي تعتبر قصيدة ما، أو قصائد هي بداية هذه الحركة، وتتلخص في:

- وعي الناظم بأن قصيدته قد استحدثت أسلوبا وزنيا جديدا ومثيرا أشد الإثارة للناس،

- دعوة من الشاعر مع قصيدته تلك أو قصائده موجهة إلى الشعراء أن يحذوا حذوه بعد أن يشرح الأساس العروضي لما فعل،

- مقابلة النقاد والقراء للدعوة بالضجيج الفوري إعجابا أو استنكارا، وكتابتهم مقالات كثيرة لمناقشتها،

- استجابة الشعراء لها والبدء فورا باستعمال اللون الجديد، على أن تكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

والمتأمل في هذه الشروط يجدها شروطا معجزة، بيد أن أول قصيدة من الشعر الحر انطبقت عليها بعض شروط نازك الملائكة السابقة - حسب قراءة بعض النقاد - ولو بعد حين، كانت قصيدة بدر شاكر السياب (هل كان حبا؟)، وقد كتبها أو نشرها بتاريخ 29/ 11/ 1946 وهي على بحر الرمل (فاعلاتن...) وتتكون من ثمانية وعشرين سطرا سشعريا.

واستحداث أسلوب وزني جديد، وخاصة في المزج بين البحور، لا يعني بالضرورة تجديدا، والذي يحدد نجاح هذا التداخل هو موسيقى القصيدة نفسها، فهناك قصائد تستعمل موسيقى بحر ما ومشتقاتها ولكنها تبدو بلا موسيقى، بينما نجد التفعيلة ذاتها في قصائد أخرى زاخرة بالموسيقى، مفعمة بالنغم.

والتداخل بين البحور، لا يجب أن يكون بصفة اعتباطية، لأنه في الشعر الحديث يتداخل الرجز بالسريع والكامل بالخفيف والرجز بالكامل لقرب العلاقة بينهما.

كما أن القافية لم تعد جزءا أساسيا من القصيدة، ولا جزءا هاما من موسيقاها. فالشاعر الحديث ليس مضطرا أن يختار لفظة مناسبة لآخر كل سطر، بل الشيء الوحيد الذي يعنيه هو التعبير عن حالة شعورية تعبيرا فنيا صادقا.

لهذا فقد تجاوز الشعراء المحدثون القافية بنسب متفاوة، حتى أن البعض تجاوزها نهائيا، كما فعل يوسف الخال في كثير من قصائده.

الشكل في تجربة الشعر العربي الحديث :

إن الشعر العربي الحديث لم يقطع تماما مع التفاعيل التي وضعها الخليل، إلا أنه لم يتقيد بالنظام الصارم المحدد للبحور الستة عشر المعروفة والخمسة المولدة، بل إن الشاعر أصبح ومنذ السياب ونازك الملائكة يبعثر تفاعيله ويوزعها على الأسطر بشكل ينسجم مع تعبيره عن حالاته الشعورية والنفسية.

إن الشاعر العربي الحديث، لم يعد يتقيد بنظام الشطرين ولا بنظام عدد تفاعيل الأشطر فقط، الشيء الوحيد الذي يتقيد به هو وحدة التفعيلة وأحيانا يتجاوز ذلك، حيث ينتقل في نفس القصيد من تفعيلة بحر إلى تفعيلة بحر آخر، كما فعل السياب في قصيدة (جيكور المدينة) حيث تحول من تفعيلة (فعولن للمتقارب) إلى تفعيلة (مستفعلن للرجز)، وقد يتجاوز الشعر ليتحول إلى نثر كما فعل أدونيس في قصيدة (وحدة اليأس).

والمتطلع في الشعر الحديث يلاحظ أن البحور الشعرية ليست مستعملة بنفس الدرجة، إذ نلاحظ من خلال بعض التجارب الهامة، التركيز على تفعيلة البحر الكامل ثم الرجز، فالوافر، فالمتقارب، فالهزج، وهذا الأخير كثيرا ما يتداخل معه الوافر والسريع، كما نلاحظ تداخل الرجز بالسريع والكامل بالخفيف والرجز بالكامل...

والهدف من ذلك هو خلق موسيقى مفعمة بالنغم، حيث تكون الموسيقى جزءا من وحدة القصيدة العضوية.

أما القافية فقد كانت جزءا أساسيا من القصيدة في الشعر التقليدي، وكانت بذلك أحد أهم الأجزاء من موسيقاها. ولكن حركة الشعر الحديث جعلت القافية خاضعة للإبداع الشعري، حتى أن بعضهم تجاوز القافية نهائيا، كما أشرنا سابقا.

لقد تجاوز الشعر الحديث نظام الشطر، فالقصيدة نظام متصل، فالانسياب يعطي نوعا من التدفق والحرارة دون أن يذهب بموسيقى القصيدة. وإذا كنا ركزنا على الجوانب الشكلية في تجربة الشعر العربي الحديث، فهذا لا يعني أن التغيير حصل في الشكل فقط، بل هي تجربة خلق ولدت معها كل مبررات حياتها، وطبيعة هذه التجربة ليست معزولة عن وعينا بطبيعة المرحلة التي نعيشها، فالتغيير الذي طرأ على الشعر العربي الحديث - شكلا ومضمونا - له جذوره الاجتماعية كما أشارت إلى ذلك نازك الملائكة في مقالها (الجذور الاجتماعية للشعر الحر).

التجريب في الشعر العربي الحديث :

إن الشعر العربي، كان ولا زال يقوم بتجارب في الشكل والمضمون، و لو أن المضمون يتغير بأكثر سرعة من الشكل، رغم أن الأشكال في تغير دائم. فالأوزان الخليلية متعددة الجرس الموسيقي، والأنغام المختلفة هي في حد ذاتها محاولة في تغيير الشكل.

إن الشعر الحر، أي الشعر الذي اعتمد التفعيلة دون

أن يتقيد بالعدد الصارم في التفعيلات، هو محاولة لتحريك الطاقة النغمية التي هي التفعيلة.

فالشعر الحر لم يعد ينظر إلى تفاعيل الشطر الواحد في البحور الصافية ـ أي البحور ذات التفعيلة الواحدة وهي : المتقارب، المتدارك بنوعيه، الهزج، الرجز، الكامل، الوافر والرمل ـ على أنها تفعيلة واحدة كما كان يرى ذلك الشعر العمودي، بل ينظر إلى كل منها على حدة، أي تفعيلة مستقلة بذاتها، وبذلك أمكن للشعر الحر أن يوفر مجالا كبيرا من الحرية، وهي ليست حرية فوضوية، بل حرية مسؤولة. ومن هذه المسؤولية يتحتم على الشاعر الحق، أن يكون صوت عصره والسابر لأعماق أسراره والمفكك لرموزه، وأن يكون صوت عصره، لا يعني التنصل نهائيا من عصور سابقة.

إن الأشكال الخليلية عسيرة، وقلة من الشعراء اليوم قادرون على كتابة مادة معاصرة اعتمادا على هذه الأشكال، برغم أن الأوزان لا زالت صالحة للتعبير عن واقعنا وأحاسيسنا مثلها مثل شعر التفعيلة، إلا أن الواقع العملي أثبت أن شعر التفعيلة أكثر من الشعر التقليدي في تمثيل عصره والتعبير عنه.

إن الانفجار الشعري كان تعبيرا عن الأزمات المزمنة لجمود الشكل التقليدي. ومنذ البدايات، حاول رواد الشعر الحديث الاقتراب المباشر من الحدث اليومي والتجربة العادية ولغة الحياة واستخدام الرموز التارخية والأسطورية، والتركيز على الوحدة العضوية في القصيد، وبذلك نفذت الرؤية الفنية إلى جوهر التعبير عن اللحظة التاريخية التي يمر بها الوعي القومي العربي. فقدمت حركة الشعر إيقاعا أسرع في مختلف اتجاهاتها، وبعد الرواد ـ بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي ونزار قباني ـ وهم الذين أسسوا لرؤية واقعية. انشق الشعر الحر ابتداء من أواخر الخمسينات وبداية الستينات عن هذه الرؤية الواقعية.

و بدلا من الاقتصار على الصورة الرمزية، أصبح الإطار كله رمزيا، كما يتجلى ذلك لدى أدونيس ـ علي أحمد سعيد ـ خاصة في ديوان (أغاني مهيار الدمشقي)، الذي صدرت طبعته الأولى عن دار مجلة (شعر) سنة 1961، فتحولت الألفاظ من مجرد أدوات في بناء السطر الشعري، إلى تجسيد للصورة الشعرية، أي أن الجدلية أصبحت هي السمة الأولى في الحركة الشعرية والتي تبدأ بمواجهة الذات للعالم والحلم للواقع والحاضر للماضي والزائل للخالد.

قصيدة النثر:

تجاسر البعض وأعلن عن موت قصيدة التفعيلة عمودية كانت أم حرة، وعن حلول قصيدة النثر محلها في التعبير عن روح العصر. إن قصيدة النثر هي مظهر فكري وضرورة ثقافية اجتماعية، جاءت نتيجة ما حدث من متغيرات في بنية المجتمع، وانفتاح الحضارة العربية على الحضارات الأخرى، ومسايرة لحركة التطور الشامل، متزامنة مع حركة التغيير المتسارعة التي هزت العالم خلال القرن الماضي، مشكّلة وجهًا آخر لثورة الشعر العربي، التي بدأها السياب ونازك الملائكة، بدون أن تنتهي إلى سلطة أسلوبية محددة. إن أصحاب هذا الإعلان، أغلبهم عاجزون عن التمييز بين الشعر والنثر، فهم ما فتئوا يرددون أن الشعر قد اجتاز مرحلة الوزن نهائيا، وأن عليه أن يتحول إلى مرحلة النثر. غير أنهم لم يستوعبوا، إن الشعر عندما يقدم على هذه الخطوة، يكون قد سجل تحولا نوعيا، أي أنه لم يعد شعرا، وإلا فإنه باستطاعتنا القول إن رواية (السد) لمحمود المسعدي هي من أطول وأجمل القصائد الحديثة في

الأدب التونسي والعربي وحتى العالمي، شأنها شأن (رمل وزبد) لجبران خليل جبران، والأمثلة كثيرة.

إنّ أُذن أغلب (الشعراء) الجدد لم تعد من الرهافة بحيث تميز بين الموسيقي وغير الموسيقي، بين الموزون وغير الموزون. إنهم عاجزون أن يقيموا بيتا شعريا عربيا. هذه حقيقة للأسف الشديد. ربما نغفر لهم ذلك، لأنهم يعتبرون أنفسهم كتاب (شعر) من نوع جديد، أي شعر بلا وزن، فنحن لا يمكن أن نقنع سريعا بأن هذا النثر العادي الذي يكتبونه بألفاظ ضعيفة وأسلوب ركيك غير متماسك وتعابير معادة مكرورة، إنما هو نثر جيد. فكيف لنا أن نقول إنه شعر، شعر جديد ونحن مؤمنون بالجديد.

إن أغلب المدافعين عن قصيدة النثر هم عاجزون عن كتابة الشعر، لأن الشعر يفرض عليهم معاناة عنيفة للغة والأسلوب ناهيك عن التجربة.

لقد حكمت (قصيدة النثر) على نفسها قبل أن يحكم عليها القراء أو النقاد. وعندما يعترف معظم أصحابها دون خجل أنهم عاجزون عن كتابة الشعر الخليلي والحر معا، لأن ثقافتهم الشعرية العربية لا تؤهلهم لكتابة الشعر موزونا ومموسقا. ثم لا يخجلون من كونهم لا يكتبون سوى نثر أو نثر فني في أحسن الأحوال. عندها سيوضع هذا الأدب في مكانه الصحيح، وحتى حجة البعض القائلة : بماذا نفسر طغيان هذه النوعية من النصوص على صفحات جرائدنا ومجلاتنا ؟ نسألهم بدورنا : هل أن كثرة النصوص التي اجتاحت كل الفضاءات فيها جديد حقا ؟ هل هي منسجمة مع الروح العربية العصرية بكل ما فيها من موسيقى وتأملات وأصالة ؟

شخصيا أرى في هذه الغزارة دلالة على الضعف وعلى السطحية وعلى عدم أخذ أصحابها الحياة والفن بجدية.

الشعر الحديث والحداثة في الشعر:

أولا لابد من توضيح إن كان هناك فرق بين مفهومي الشعر الحديث والحداثة في الشعر؟ هناك الشعر الحديث الذي يروج له البعض، هذا الذي تحلل من جميع الضوابط الفنية، حتى لنكاد نقول العقلية والإنسانية. فقد نجد له جذورا في شعر الانحطاط. ومع ذلك لم يستطع أن يكون في مستواه الفني.

أما مفهوم الحداثة في الشعر، فلم يتفق النقاد حوله.

فالحداثة إن كانت زمنية تفقد هذه الصفة بمجرد مرور قليل من الأعوام. وتكون بهذا المعنى غير عميقة الدلالة، أو لا دلالة لها يُعتمد عليها في الدراسات الأدبية. فكل شيء يعاصرنا هو حديث زمنيا. وهذا الشيء نفسه يغدو قديما بعد فترة معينة وربما بعد لحظة. وخطر هذه النظرة أنها قد تنفي تراث الأمة والإنسانية. أما إذا كانت إبداعية، أي إذا جاء المبدع بشيء لم يسبقه إليه غيره، وأن هذا الشيء يساير روح العصر، أو يمد أجنحته إلى البعيد في المستقبل. يكون كل ما أتى على هذا النحو حديثا وتكون الحداثة شيئًا قديما لا يخلو منه الأدب. إن كل شعر يصل إلينا ونعجب به ونشعر بارتباطه بنا هو شيء منا، أي شيء معاصر، أي شيء حديث، الشنفرى كان أعظم شاعر حديث في عصره. والشعر الحديث هو كل عمل شعري إبداعي نكتبه ويحمل إلينا جديدا، حقا، جميلا، مفيدا، والفائدة هنا ليست نقيض الجمال بل ملازمة له. والتجديد لا يمكن أن يكون إلا انطلاقا من الواقع، أي بمعنى من المعاني بالارتكاز إلى التراث.

وحتى لا تختلط علينا الأمور، وجب أن نعرف القديم معرفة دقيقة وشاملة وأن ندرك كما أشار إلى ذلك أدونيس (...إن صفة القدامة لا تعني بالضرورة

التناقض مع ما يطلق عليه إسم الحديث ...) وأن ندرك أيضا أن صفة الحداثة ليست حكما بأفضلية الحديث عن القديم، وإنما هي مجرد وصف.

فالحداثة سمة فرق لا سمة قيمة ... ويضيف أدونيس (... إن المحدث في دلالته العربية الأصلية هو ما لم يكن معروفا في كتاب، ولا سنة، ولا إجماع...). هكذا يمكن أن نقول : إنّ الحداثة سمة للأقوال والأشياء غير المعروفة من قبل، وبهذا المعنى لكل عصر حداثته.

الهوامش والإحالات

- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة
- الجذور الاجتماعية للشعر الحر : نازك الملائكة
- زمن الشعر لأدونيس
- مقدمة ديوان بدر شاكر السياب (الجزء الأول) : ناجي علوش
- المصطلح النقدي في نقد الشعر : إدريس الناقوري
- موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس
- قراءات جدلية في نصوص من الأدب التونسي الحديث : توفيق بكار





الرّسم على الزجاج

محمد مسعود إدريس
وحياة قطاط



يعتبر الرسم على الزّجاج من الفنون القديمة التي كانت مزدهرة بأهم المدن التجارية بأوروبا. خاصة بإيطاليا. وربما بدأ انتشارها بشكل أوسع مع الحملات الدعائية الدينية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر في الأوساط الريفية ومنها انتشر هذا الفن إلى البلدان المتوسطية كإيطاليا ,وإسبانيا وفرنسا، وخاصة بالمراكز المنجمية للبلوّر. ومهما اختلفت التقنيات في هذه المناطق والبلدان حسب تطّور الثقافات والفترات التاريخية، فإن الأسلوب الذي انتشر أكثر هو ذلك الأسلوب الشعبي والذي يجسد الذاكرة الجماعية وأهم مشاغلها .

وربما وصل هذا الفن إلى بلدان جنوب حوض المتوسط عن طريق الأتراك أو عن طريق بعض الجاليات الأوروبية المقيمة منذ بعض القرون في تونس. وقد تطورت هذه التقنيات، متحدية مراسيم الإسلام الرسمي.

إن فن الرسم على الزجاج أعطى حرية أكثر للمارسة الاعتقاد. وذلك مثل باقي طقوس الإسلام الروحي في الأوساط الشعبية ، الذي اتصف أكثر بتاريخ المجموعة وأكد هويتها وثقافتها.

ومهما يكن من أمر تطور هذه الرسوم وأصولها، فالأكيد أنها أصبحت منذ بداية القرن التاسع عشر في تونس إحدى الفنون المتداولة. إلاّ أن هذه الرسوم بدأت تختزل مواضيع عديدة منها راسبة ومنها مثيرة لتواريخ وحوادث مجيدة، أو أحداث وطنية راهنة وهامة أو رموز لبطولات أو ثوابت دينية تستنهض عزائم الإنسان.

والأكيد أن تأثيرالإسلام الروحي عند الثقافة الشعبية هام، ولذلك فإن المواضيع التي تعرضها الرسوم على الزجاج تمثل بالأساس اهتمامات ومشاغل العقلية الشعبيبة من ذكر الأمجاد والانتصارات والتي تمجد الأبطال والأحداث الانتصارية.

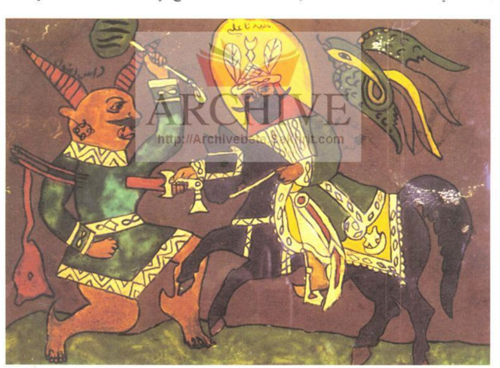


«عبد الله ابن جعفر وليامنة» مدينة صفاقس 1890 - 74 صم / 64 صم

ولذلك سنجد في مواضيع هذه الرسوم على الزجاج، رموزا لأحداث رسبتها الذاكرة الشعبية، بينما قد لا تتناسب مع دقة التواريخ وربما تجهل الذاكرة الشعبية تحديدها بدقة، إلا أنها كصور لأحداث هي الأقرب إلى وجدانها.

إن أحداث الغزو الإسباني على تونس وشراسته، قد نسجت منها الذاكرة قصة اختزلتها الرسوم على الزجاج في بطولة عبدالله ابن جعفر وليلا يامنة ابنة السلطان الحفصي لتونس. والصورة تحاول أن تجمع بعض الرموز والإيحاءات التي ترجع للحدث ببساطة كبيرة. فهي تشير لبعض المواقع مثل «جبل الرصاص» بضاحية مرناق وتوحي بصور أخرى للقائد العدو الذي يلاحق البطل وللجنود الموتى، وهي صور تحاول تجسيد القصة البطولية. وإلى جانب هذه الصور التجسيدية نجد أخرى إيحائية، وهي امتداد ضربة السيف القوية للبطل عبد الله بن جعفرطويلة وممتدة في الأرض. وكذلك الحيوانات المفترسة المتوحشة التي تحيط بجوانب الصورة والتي ترمز إلى الصعوبات التي اجتازها البطل خلال هذه المغامرةمن أسود وفيلة وثعالب وسباع وأبقار وحشية وغيرها.

ومن المواضيع الرائجة للرسوم على الزجاج الملحمة الشهيرة في الأدب العربي لعنترة ابن شداد. وقد انتقتها الذاكرة الشعبية كذلك لتشحذ بها عزائمها وتردد بها البطولات الحربية لهذا القائد. وقد تجسد هذا الموضوع في صور عديدة لعنترة العبسي مدجّجا



مدينة تونس ـ أواسط القرن 20

رقم الجرد : 75-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 53 صم / 66 صم



«عنتر وعبلة» 36 صم / 51 صم

بسلاحه وعلى جواده. أو مقابلة عبلة على هودجها، للإيحاء بالقصة الغرامية الشهيرة. لكن الذاكرة الشعبية لا تتقيد بالتواريخ، تمثل كذلك مواقف لعبلة مع الزبيدة زوجة هارون الرشيد ومثلما يحصل في الرواية الشعبية التي تشيد ببطولاته في الحروب الصليبية فإن الرسامين على الزجاج يرددون صدى ما تتداوله الذاكرة تخليدا للبطولات وبحرية شبه تامة ولا ندري بالتحديد كذلك كيف انتقت الذاكرة الشعبية شخصية علي ابن أبي طالب وتمجيد بطولاته، وذلك من بين كل الملوك وقواد الجيش والفاتحين وأبطال الحروب. والمهمّ أن الرسوم على الزجاج اختارت أن تمثله بتواجه مع «رأس الغول» أو الملك برقان «ملك اليمن»، ويشهر علي ابن أبي طالب سيفه المشهور ذو السنامين. ويظهر إلى جانبه في العديد من الرسوم على الزجاج الأسد، رمز القوة والشجاعة. كما تحيط رأس علي ابن أبي طالب تلك «الهالة القدسية» أو الدائرة الذهبية التي تمّيزه.

إن الذاكرة الشعبية كذلك تميل إلى ترديد ذاكرة المؤسسين، وذكر مناقبهم والتقرب إليهم والاستنجاد بدعواتهم وإقامة الطقوس المناسبة لإحياء ذكراهم وأهم



ـ مدينة تونس ـ أواسط القرن 20

رقم الجرد : 72-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 25 صم / 41 صم

هؤلاء الأولياء وأصحاب الطرق الدينية سيدي عبد القادر الجيلاني، وهي أكثر الطرق انتشارا بتونس وتمثل بعض الرسوم على الزجاج أبرز مناقبه ومقامه وقدراته الخارقة في ترويض الأسد والحيوانات المتوحشة، وهي القدرات المعنوية التي تمجدها الاعتقادات الشعبية التي تنسب إلى هؤلاء الأولياء خصالا معنوية عديدة، منها الشجاعة والصبر والإيمان والحكمة والتجلد وظبط النفس والتحكم بالشهوات والزهد وغيرها. كما تحاول هذه الرسوم تجسيد مقام الولي بالزينة والطيور والأعلام والسناجق وتمثل المريدين يجسدون تلك الطقوس الدينية المعتادة في ذكرى الوليّ.

وقد تناولت الرسوم على الزجاج أبطالا معاصرين في القرن الماضي. مثل الرسومات التي تمثل القائد التركي «كمال أتاتورك» وقد كانت مناصرة التونسيين للدولة التركية، مركز الخلافة، متواصلة، بل كانت أمل التونسين في تحريرها



البراق النبوي الشريف ـ مدينة تونس ـ أواسط القرن 20

رقم الجرد : 26-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 23.5 صم / 31 صم

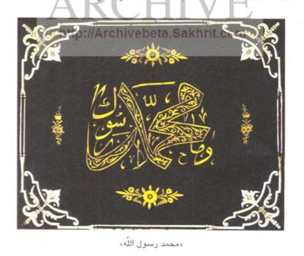


لوحة دينية «الشهادتان» ـ مدينة تونس ـ أواسط القرن 20

رقم الجرد : 26-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 74 صم / 59 صم

من الاستعمار الأجنبي. وقد تزامنت هذه الرسوم على الزجاج مع ما وجدت لمسالة الخلافة من صدى في الأوساط الشعبية التونسية وتوزيع صور فوتوغرافية للقائد كمال أتاتورك مع زوجته هانم في عشرينات القرن الماضي.

والأكيد أن انتشار الصور الفوتوغرافية والأفلام السينمائية هي التي كانت وراء الاختفاء التدريجي للرسم على



«محمد رسول الله»

الفنان الحاج طيب لكحل ـ مدينة تونس ـ أواسط القرن 20

رقم الجرد : 58-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 59 صم / 64 صم



«بسم الله» - مكرّرة- في شكل «طغرة»
تونس 1905 - 49 صم / 65 صم

الزجاج الذي لم يعد الواسطة الفنية لترسيب الهواجس والطموحات والقاعدة لتواصل المخيال الجمعي. هل أن واقعية الصورة أقنعت الذاكرة الشعبية أكثر بضمان إستمرار همومها وهواجسها وطموحاتها وتجسيد مثلها وتواصلها؟

لكن هناك جانب آخر ثري لفن الرسم على الزجاج وهو الجانب الروحي والاعتقادي الديني. إن تجسيد ثوابت الدين الإسلامي وركائزه اهتم بها هذا الفن في تمثيل إحدى محطات الرسالة الإسلامية والتي أمكن تمثيلها وهي

«المعراج» أو ركوب الرسول البراق يوم 27 رمضان ليلة القدر وهي أيضا أهم مناسبات شهر رمضان. وقد رسم الفنانون صورا للبراق في أشكال مختلفة تجسيدا لهذه الذاكرة المقدسة.

وإلى جانب ذلك تطور فن الرسم على الزجاج في اتجاه المنمنمات والخط. وقد اتّخذ من الآيات القرآنية وبعض الأحكام أهم النصوص التي زوقت هذه اللوحات. لكن هذه الايات القرآنية أو الآحاديث تحاول في عديد الأعمال أخذ أشكال بعض الحيوانات أو المزهريات المزينة. فالخط إذن لا يهدف للمعنى الديني فقط، بل إلى تجسيد صورة. وربما أخذت بعض الكتابات أشكالا هندسية تحاول تأسيس جمالية شكلية فحسب وتطمح إلى القيم الجمالية للشكل كالتناغم والتوازن والتقابل.

إن الثقافة الشعبية تحاول تحصين الفرد من المخاوف ومن الأزمات ومن المجهول. ولذلك فإن الكتابات الدينية التي تجسدها هذه اللوحات تعبر عن هذه الاعتقادات والمبادئ بالتوكل والتفاؤل والصبر وغيرها. وهذه الرسوم غالبا ما تزين بها جدران المشاريع مثل الدكاكين والمكاتب والمصانع وحتى المنازل.

وآخر مواضيع الرسوم على الزجاج هي المزهريات المحلات بالزهور والورود وتتخذ أشكالا متعددة وتستعمل للزينة والبهجة بالبيوت.



تركيب خطّي فنّي

«بسم اللّه الرحمان الرحيم وصلي اللّه على سيدنا ومولانا محمد وسلّم»

ـ مدينة تونس ـ أواسط القرن 20

رقم الجرد : 183-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 38 صم / 27 صم

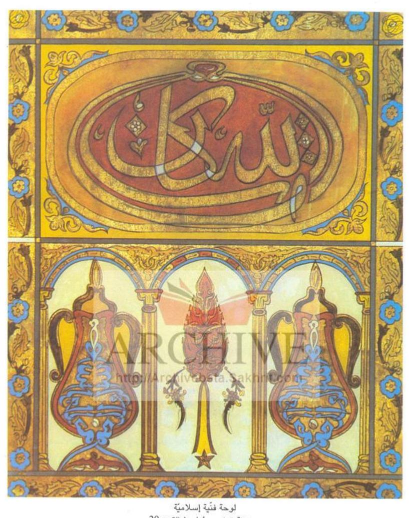


لوحة فنّية إسلاميّة ـ مدينة تونس ـ أواسط القرن 20

رقم الجرد : 6-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 50 صم / 70 صم

والمتأمل في تقنيات هذه الرسوم على الزجاج يلاحظ بساطة الأسلوب واعتمادها البعدين فقط، وثراء الألوان وامتزاجها وهي قريبة من الألوان المستعملة في باقي الانتاجات التقليدية، مثل الزرابي والمنسوجات التقليدية مثل «الكليم» و «الغرارة» وغيرها.

إن بساطة الرسوم توحي بتلقائيتها وحتى بعفوية فنية وبساطة تقنية. فالمبالغة في بعض عناصر هذه الرسوم مثل طول السيوف وتفاوت أحجام الشخصيات المرسومة مثل شخصية «رأس الغول» التي تقترب ملامح وجهها إلى الحيوان وتلصق برجليها شبه أظافر ولها قرنان، وكأنها شخصية خرافية أو أسطورية.



لوحة فنّية إسلاميّة
ـ مدينة تونس ـ أواسط القرن 20
رقم الجرد : 68-28-09-34 مخازن المجموعات الوطنية 53 صم / 66 صم

وقد تظهر بساطة هذه الرسوم في تحميل فضاء اللوحة المعنى المباشر والمقصود. فرسم مقام الولي سيدي عبد القادر الجيلاني يتوسط اللوحة، إلاّ أن أحجام المريدين من الأسفل أو حتى الأعلام. فهي لا تتناسب وباقي العناصر الأخرى. وكذلك أحجام الحيوانات والمقاتلين المحيطة بدائرة رسم «عبد الله بن جعفر وليلا يامنة» فهي لاتتناسب وباقي العناصر.



كتابة تصويرية : مزهرية ـ مدينة تونس ـ أواسط القرن 20

رقم الجرد : 76-28-09-34

مخازن المجموعات الوطنية 29.5 صم / 56 صم

إن هذا التوزيع للأحجام في فضاء اللوحة والذي يولي مراتبية وتفاضلية حسب أهمية شخصياتها المرسومة هي من ميزات هذا الفن البسيط الذي يردد بتلقائية الاعتقادات الروحية عند الرسام. إن هذا الفن و إن اندثر اليوم، ولم يعد انتاجه جاريًا، كان يمثل المخيال الشعبي وروح المجموعة وتطلعاتها ومخاوفها وطموحاتها ومعتقداتها. وقد كانت هذه الرسوم على الزجاج خلال ما يناهز القرنين إحدى أهم الانتاجات البصرية الفنية في الثقافة التونسية.

الصّورة الشّعريّة في «ديوان الوجد» لجميلة الماجري

يوسف الحناشي

كثيرا ما تتواتر عبارة «الوجد» وحقلها الدّلالي كالهوى والعشق والحبّ والصّبابة في أعمال جميلة الماجري الشعريّة حتى أنّها وسمت مجموعة شعريّة صدرت لها بعنوان «ديوان الوجد» وسنعتمد هذه المجموعة مدوّنة لهذه المقاربة التي تطمح إلى محاصرة مرافىء الوجد لدى الشاعرة جميلة الماجري، ومواقع الصّورة الشعريّة وأنماط تشكلّها في وصف هذه المرافىء.

تضمّ هذه المجموعة الشعريّة التي صدرت سنة 1995م (1) ثلاثا وعشرينا قطعة شعرية ؛ بعضها مقاطع قصيرة وبعض قليل على شيء من الطول كقصيدة «محضية إسمها القيروان» (ص 13) و«بغداد سيّدة الأزمنة» (ص 23) ويتجلى أنّ عبارة «الوجد» ومرادفاتها القريبة أو البعيدة تشكل الخيط الرابط بين شتات المقطوعات الشعريّة ؛ فقد تناثرت ؛ على مدى المجموعة ؛ عبارات كـ «حرم الهوى» (ص 50) و«هواه» (ص 51) و«عشاق العرب» (ص 54) و«هوى وطن» (ص 60) و«أحبك» (ص 60) و«العشق» (ص64) و«الوجد» (ص 70 و71) . . الخ . . .

و«الوجد» لغة ـ حسب لسان العرب لابن منظور : «وَجَدَ به وَجْدًا ؛ في الحبّ لا غير ؛ وإنّه ليجد بفلانة وجْدًا شديدا إذا كان يهواها ويحبّها حبا شديدًا» (2).

كما نعثر على معنى آخر للوجد ـ في اللّسان ـ وذلك في القول «وجد الرجل في الحزن وجْدًا ؛ بالفتح ؛ وَوَجِدَ كلاهما عن اللّحياني: «حَزِنَ . .» (3). وقد يبدو للبعض أنّ الدّلالة الأولى نائية عن الثانية ولكن يمكن أن نلاحظ تكاملاً بينهما إذ أنّ «الوَجْدَ» يخلّف «الحُزْنَ» خاصة إذا أدركنا أنّ «الحبّ» ؛ في العلاقة بين الرّجل والمرأة ؛ عند العرب قديما يقترن بالفصل بين العاشقيْن حفاظا على العِرض الجماعيّ وتصّدعه.

مرافىء الوجد لدى جميلة الماجري :

أتتعلّق مدوّنة الوجد في هذه الباقة من الأشعار، بعلاقة الأنثى بالذّكر، أم بمرافىء أخرى طاغية على غيرها؟ . . . يتفيّأ وجد الشاعرة في المقام الأوّل، على أمكنة معيّنة كالمدن والأوطان : ومن هذه المدن القيروان، مسقط رأس الشاعرة، ومهد طفولتها، ثمّ بغداد الشّامخة، الدّامية، فالقدس الشريف بجراحاته وأنّاته، وتتّسع الدّائرة للوطن كفلسطين بمدنها وقراها وريفها، لتنغلق بالوطن، تونس، الحضن الأوسع الدّافئ.

تحتلّ «القيروان» في وجدان الشاعرة، منزلة ذات بال، يعني منزلة «الأمّ» بل «الرّحم» حتى أنّ التواصل

بين الشاعرة وهذه المدينة ذات الرمز الديني المعبّأ شموخًا وانتصارات قائم كقيامه بين إنسان وإنسان آخر تقول الماجري مخاطبة القيروان :

مقصّرة في الهوى . . لا تلومي
إذا جئتُ اسكبُ بين يديْكِ
همومي!
فذي طفلة الأمس عادتْ
فهيّا اشرعي حضنك واحتويني
وردّي السّلامَ
ولا تغرقي في الأسى والوجُوم (ص 13)

وفي خضمّ هذه المناجاة تعبق الذكريات بأشيائها وروائحها وأصواتها، تقول الشاعرة :

فإنَك لمّا . .
تضمّيني يصغر العمر عشرين عامًا
وأظفرُ بالطفلة الهاربه
فألقى على كلّ باب حبيبًا
وفي كل منعطف ألتقي
بقصة عشق قديم!
وأصحو على صوت ذاك الرّنين
رنين الخلالة (4) ما غادر السّمع والذّاكرهْ
كأنّ الحرائر قمْن لأنْوالهنّ
ووضّبْنَ في الفجر أجواءك السّاحرهْ
وفي دفء تلك السقائف فاح البخورُ
ورائحة القهوة الفائرهْ
بذاك الزمان الحميم (ص 14 و15).

وحين يشتدّ الهيام ـ هيام الشاعرة ـ بالقيروان الأمجاد والرّمز الخالد لإشعاع الإسلام يختلط الماضي بالحاضر، وتتلاقح الأزمنة لتصير لحظة اشتهاء، اشتهاءٌ عشقيٌّ، تذوب فيه الرّوح بالمادّة وتفنى، تقول الشاعرة :

فلوْ خيّروني . . لكنتُ
فُتاتَ الحجارة في سورك الأغلبيّ
ولو خيروني . . لكنت
حصاة . . وحفنة رمْل
لألثم وقع سنابك خيلِ الفتوح بهذا الأديم
وأقبل لو كنتُ من شعرك شعرةً
تلاعبني الرّيح كي استقرّ
على صدر حسّان أو خَدّ طارقْ
بذاك الزّمان القديم
ولو خيّروني . .
تمنيتُ لو كنتُ موّال عشقٍ
يصعده مؤنس (5) في قديم الليالي
بقصر رقادة
إذا ما تناهت
إلى السمع آهاته يشتفي كلّ صبّ سقيم . . .

وتتداعى أمكنة وشخصيات تاريخية ذات أمجاد في النسيج الشعري؛ فهذه «سواري بيت الصلاة بجامع عقبة» و«هذا قصر المعز بمحضياته وجواريه» وهذا عقبة ابن نافع؛ فاتح افريقية وبلاد المغرب والأندلس حتى أن الشاعرة تشتهي لقاءه اشتهاء عاشقة لقُبلة من المعشوق تقول :

تمنيتُ لو كنتُ أوّلَ نظرة حُبٍّ
مساءَ التقيْتِ بعُقبةَ... أوْ كنتُ أوّلَ قبلاته! (ص21)

. وإلى جانب القيروان يَرْسُو مرفأ «بغداد» وخاصّة في قصيدة «بغداد سيّدة الأزمنة» (6)؛ وبغداد اليوم ليست بغداد الأمس، إذْ سقطتْ عنها الأحجب والستائر حتى أنّ الحيرة استبدّت بالشّاعرة وهي تتخيّل ذهول أرباب القوافل أمام انسداد الأبواب تقول الماجري :

فمن أين يبدأ سورالمدينهْ
وذي الشمس تسكن كلّ الحجارهْ
وكلّ النوافذ مفتوحةٌ للرّياحْ
وكلّ الثنايا متاهاتُنا القادمهْ!
فأيّ المتاريس يُرفع للفتْح ... ضلّتْ
جحافلهم ما اشتفُوا باليقين
وأنت كما أنت سيدةُ الأزمنهْ! (ص 24)

ولكن بغداد تظلّ رغم الحرائق ورغم الأشلاء «نخلةً وارفةً» على مدى العصور، بوّابة المجد، المجد الأبديّ، تقول الماجري :

ويا حاديَ المجد ما من سبيل

إلى غير بغداد يفضي
وبغداد بوصلة العصر والنخلة الوارفه !
فإن تاه عنك السبيلُ
وساموك بالبخس غالي المواويلِ
فاستعصتِ الأغنيات
تفرق عنكَ الندامى
وخان الصفيّ
وصفّقت لم يمتثلْ فاتح في الأقاصي
ولا الأرض فاءت إلى حلمها
ولا الماء جاء إلى مائه
وأنتَ المسافر وحدك من ألف عام
جوادك لم يكب . . سيفك لم ينْب في معركهْ
فلا تبتئس . . واركب الشمس . . لا بدّ
للمجد من قِبلة ثالثهْ ! (ص28)

وفي قصيدة «فاتحة الغيب» (ص 73) تجمع الشاعرة بين القيروان وبغداد في« رؤيا» من رؤى خديجة وقد زارها في المنام «الشيخ عبد القادر الجيلاني »

تقول الماجري :

كانت خديجة قد غفتْ
في بيتها بالقيروانْ
فرأت :
ما لا يرى الرائي
فكأنما المقصورتان
في غرفة النوم العتيقة . . والفراش القيرواني
و الزرابي الأغلبية . .
والنقوش الفاطمية في السقوفْ
مجلوة للعين أجمعها . .
والشيخ قام بقبو غرفتها إلى صلواته
فتحسستْ رجع الوجيب بصدرها (ص73 – 74)

وتمتزج ملامح الصّورتين : صورة القيروان وصورة بغداد ؛ امتزاج صوفي ؛ تصّاعد فيه الروح إلى الملكوت الأعلى ؛ تقول الشاعرة :

و تهمّ في غبش الضياء به . .
فإذا الفراش القيرواني المغلف بالستائر . .
ساكن . .
وإذا النقوش بسقف غرفتها تراءت
عند بدء الضوء باهتة
والبيت يغرق في السكونْ
والباب مرفوع الرتاجْ !
وهناك في بغدادْ...
قد كأن صُلّي للعشاء الآخره
والسّادن المرصود ادرك أنّها
ستحل ليلتها . . . (ص 78)

وفي «كتاب الوجد» تقبع سمات مرفإ آخر ؛ مرفأ القدس الشريف الذي تحفه بساتين الكرم والتين والبرتقال إلى جانب أطفال الحجاره

تقول الماجري :

وأغفو . .
فالقاك . . زيتونة هاربهْ
تجيء إليّ برجل وحيدهْ
وألقى بساتين كرم
تدلت بأغصانها قناديل زيت
وألقى سلالا من التين والبرتقالْ
أمد إليها يدي
فأدرك أنّي بدون أصابعْ!

تداعي المرافيء هذه يلفّه مشهد عام، إنّه صورة «تونس» ؛ وطن الشاعرة وقد شاءت أن تقتحم منافذها عبر الفصول (7) تقول الشاعرة عن «شتاء» تونس :

أحبّك حين يهطل في شوارعك المطرْ
فتعبق بالمواويل الثنايا
وتغتسل المنازل والشّجرْ
وتخضرّين في عيني وقلبي
وتفترشين أهداب القمرْ(ص61)
وتقول عن ربيعها :
أحبّك في الرّبيع إذا أتانا
كما يأتي إلى وعْد مُحِبٌّ
تعطّر من زهور البرتقال

وشاقتْه أغاريدُ أُخرْ (ص 63)
وتقول عن صيف تونس :
وصيف تونسي أزرق العينين بحريُّ
الصّورْ
إذا ما حلّ تسحرنا الأماسي
ويمسي اللّيلُ كأسا من سَمَرْ
وتحتضن الشواطىء في ذهول
حسّانًا كالضّياء إذا انهمرْ . . (ص 63 - 64)

أمّا خريف «تونس» فهو لا يقل روعة عن بقية الفصول : فيه شيء من السماحة والخير والبركة . . ،

تقول الماجري :

ويأتينا الخريفُ كما العليلُ
من العشق
تسلّل في حذَرْ
وعاد إلى مراتع ذكريات
حبيبًا . . كان طوَّحَهُ السّفَرْ (ص 64).

هذه بعضٌ من مرافىء التّشكيل الشعريّ الصّوري، في «ديوان الوجد» ؛ غير أنّنا سنكتفي بالحَفر في بعض نتوءاتها ؛ متلمسين وجوه «الصّورة الشعريّة» وسماتها للوقوف عند المقاربة الجمالية للشاعرة جميلة الماجري.

في الصّورة الشعريّة :

لقد تعرّض عديد الدارسين والمفكّرين إلى مسالة «الصّورة الأدبية» عامة والشعريّة خاصة منذ القديم؛ فأرسطو يذهب في كتابه « فنّ الشعر» (8) إلى تعريف «المجاز» بأنّه «نقل إسم إلى شيء هو الذي يحدّد الشّيء الآخر. ويتم النقل إمّا من جنس إلى نوع ؛ أو من نوع إلى جنس ؛ أو من نوع إلى نوع آخر أو بحسب علاقته المماثلة» (9) (Rapport d'analogie) ؛ ورأت د. سهير القلماوي «بأنّ أرسطو قد أوجد الأسس الأولى للتفكير في ملكة الخيال بالرّغم من أنّه لم يذكر هذه الملكة ولم يتحدّث عنها بوضوح، ذلك لأنّه أشار إلى أنّ هناك صورًا، وهناك عقلاً، وبين الصّور والعقل تتدخل ملكات وحواسّ ووجدان » (10)؛ وتعرّض عديد المفكّرين واللّغويين في التراث العربي الإسلامي القديم إلى مقوّمات الصّناعة الشعريّة ويرى عبد الملك مرتاض أنّ «الجاحظ ربما كان أول من أسس مفهوم الصّورة الأدبيّة» في تاريخ التفكير النّقدي لدى العرب، وبمعزل عن التفكير البلاغي الذي كثيرًا ما يسفّ فيقع في الرّكاكة، وذلك منذ أن ردّ على إعجاب الشيباني ببيتين من الشّعر ركيكيْن سخيفين : حيث ذهب الجاحظ وهو ينتقد ذوق الشيباني إلى أن الشعر الحقّ إنّما هو «صناعة وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير» (11)، واعتُبِرَ رأي الجاحظ بأنّه ينهض على عرض المعنى بالطرائق الحسيّة، أي ما يقصد به في العصر الحديث «بالتّجسيم»، وقد أقام عديد اللّغويين بعد الجاحظ «الصّورة الشعريّة» على الاستعارة تارة والتّشبيه تارة أخرى؛ فالحاتمي يذهب إلى توزيع الاستعارة إلى ثلاثة أنواع «أحسنها عنده، ما تتّضح فيه العلاقة بين الأطراف، ولا يخلّ بمبدإ التّناسب المنطقي بين الأشياء، بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها وأقبحها هو ما يسمّيه بالاستعارة المستهجنة، وإنّما سمّيت مستهجنة لأنّهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل» (12). فالحاتمي يحافظ على العلاقة المنطقية بين الأشياء ولا يميل إلى الايغال في وجوه الشّبه؛ ويعدّ عبد القاهر الجرجاني أبرز من تعمّق في عناصر تشكيل الصّور الشعريّة، ونظر في إسهامات الاستعارة والمجاز والتّشبيه، فالاستعارة - عند عبد القاهر - يتحدّد مفهومها «في أنّك تثبت بها معنى لا يعرفه السّامع من اللّفظ، ولكن يعرفه من معناه ؛ بيان ذلك أنّك عندما تقول «رأيت أسدًا» - في مقام الحديث عن رجل - فإنّ سامعك لا بد أن يعرف أنّ غرضك هو أن تثبت للرجل الذي تتحدث عنه أنّه مساو للأسد في شجاعته وجرأته . .» (13)؛ وكأنّي بعبد القاهر يقصد «معنى المعنى» في هذا الرّأي، أمّا المجاز المرسل «فلا يقصد به المبالغة ولا يقوم على المشابهة، وإنّما هو محضُ علاقة لنسبة بين طرفيْن، أطلقت من مقال المشابهة» (14). فالمجاز تشكّلٌ لغويٌّ لا ينبني على أساليب التّشبيه؛ ويذهب الجرجاني إلى

عد الاستعارة فرعا للتشبيه يقول : «التّشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره ...» (15).

أمّا في العصر الحديث فقد تعدّدت الرّؤى والمفاهيم حول «الصّورة الشعريّة» وخاصة لدى المفكّرين والنقاد الغربيين ؛ وقد انطلقوا في ذلك من محاولات تحديد مفاهيم «الخيال» و«التخيل»، وأدّى بهم ذلك إلى موقع «الصّورة» في النسيج الخيالي؛ وكأنت وجهات النظر تكرع أحيانا من علم النفس، وأحيانا أخرى من الفلسفة أو النّقد الأدبي أو العمل الشعري، واتفق جمهور الباحثين على أن التصور الإجمالي للصّورة يتمثل في «هيئة تثيرها الكلمات الشعريّة بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن» (16). ويذهب تفصيل هذا التعريف العامّ إلى أنّ الصّورة هي في نهاية الأمر تشكيل عقليّ يقوم على التناسب أو المقارنة بين عنصرين، يكونان غالبا : ظاهريا وباطنيّا؛ غير أنّ الصلة الجمالية بينهما تنشأ بين عنصرين إضافيين هما الحافز والقيمة، إذا أنّ الصّورة الفنّية تتولد عن دافع وتؤول إلى قيمة ؛ فتكون العناصر المجملة التي تؤسس الصّورة : عنصرين متناسبين ودافع وقيمة (17).

وتعدّ الصّور طريقة عندما توفّق في نقل المعاني المجردة إلى أشكال حسية، واعتمادا على علم النفس صنف بعض النقاد الصّور إلى مجموعات حسية كالصّورة البصرية والسمعية والذوقية والشمية والحركية وفضلوا البصرية والسمعية عن غيرها «فهما عند هورتيك الصّور الوحيدة التي تشكل مادة الإبداع الفنّي بينما لا تؤلف الأحاسيس الأخرى كالشمّ والذوق تراكيب ثابتة يمكن أن ترتبط بها فكرة من الأفكار» (18) وجنح الشاعر الأنجليزي الكبير ت.س إيليوت إلى تفضيل «الصّور السّمعيّة» ونسب لها خيالا خاصّا سمّاه «الخيال السمعي» «Auditory Imagination»، وعرّفه بأنّه الإحساس بالمقاطع والإيقاع إحساسا يعْبرُ مستويات التفكير والمشاعر الواعية إلى أكثر الأحاسيس بدائية عن طريق منحه قوّة خاصة لكل كلمة ... وهو يعمل على صُهر القديم بالجديد والمدهش وبأشدّ ألوان الفكر تحضّرًا» (19). واعتبر عديد النقّاد الجانب الحسّي عنصرا جوهريا في التجربة الشعريّة ؛ حتى إنّ شاعرا مبدعا كرامبو A. Rimbaud ذهب إلى القول في مفهوم الشعر أنّه «من النفس إلى النفس» (20) وقد قيل «كل منظر فنّي حالة نفسية» (21). فالحسي يولّد الحالة النفسية والذاتي يلتقي بالطبيعة، بالمحيط الخارجي، فيولد تشكيلات جمالية مختلفة، ومن الضروري صوغ توليفات بين الحسي والواقعي، بين الحسي وعناصر الوجود، وهو ما أدى بجون بول سارتر الفيلسوف والناقد والكاتب إلى القول: «على الفنّ عموما - أن ينأى عن التجريد وينزع إلى التجسيم والتشخيص» (22). وأضاف بعض النقاد إلى هذه العناصر عامل الانفعال إذ هو يوقظ الحس ويوجه التجربة الفنّية ثمّ ندركُ العنصرَ الرابع ونعني «القيمة» إذ أن «القيمة التي تخلقها الصّورة أو الصّور هي تنظيم التجربة الإنسانية عامة وتحقيق وحدة الوجود أو إدراك لحظة «التجانس الكوني العام» كما يقول أرشيبالد. إنّها بذلك تكشف عن المعنى الأعمق للحياة وتقود إلى بعث الخير والجمال فيها بطريقة مخصبة» (23). وتتداعى عدة تصورات ومفاهيم لنشأة «الصّورة الشعريّة» وتشكيلاتها غير أنّ ما يمكن أن نعده تكملة لكل هذه المقاربات هو ربط مخزون الصّورة الفنّية «بالذاكرة الإنسانية» فالذاكرة كما يقول لويس (ملأى) بأعداد هائلة من الصّور وهذه الصّور تسترجع في حالة الخلق على شكل حسي يتناسب وتجربة خالقها» (24). ويمكن لسجلات الذاكرة أن تتشكل من المعطيات التالية الدينية أو التاريخية أو الأسطورية إلخ ... ولقد كأن الشاعر ت.س إيليوت مولعا أشد الولوع بالمعطى الأسطوري في القرن العشرين، وحذا حذوه الشاعر العربي الكبير بدر شاكر السياب الذي نهل من الأساطير البابلية خاصة. وفي النّقد العربي المعاصر بعض الآراء التي لا تقل أهمية عما بسطه المنظرون الغربيون، فبعض النقاد يرى أنّ مقومات الصّورة الشعريّة يمكن أن تنهض على غير المجاز أو الاستعارة أو التّشبيه، بل إنّ عناصر أخرى جامعة يمكن أن تؤلف نسيج الصّورة وبناها، يقول الدكتور محمد مندور في هذا المعنى: «إنّ أمر الصياغة في الأدب ليس شكليا، فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء، أو تستخدم لإيضاح المعنى وتقويته، بل هو أمر الخلق الفنّي في صميم

حقيقته» فالمهم في أمر الصّورة ليس المعنى من ورائها كما تطلّب ابن قتيبة ولا المجاز كما تطلّب عبد القاهر، ولكنه التشكيل الفنّي في ذاته لأنّه هو الخلق الفنّي الذي يعمد إليه الشعر» (25). ولقد رأينا من قبل أنّ بعض النقاد الغربيين ذهب إلى تخصيص صور ـ حسب كل حاسة، وهو ما يدحضه بعض النقاد العرب كالدكتور عز الدين إسماعيل ومحمد مندور إذ أنّ «تشكيل الصّورة ـ وبخاصة الحسية منها ـ ليس تسجيلا فوتوغرافيا للطبيعة أو محاكاة لها، صحيح أنّ الشاعر «يتغلغل من خلال أحاسيسه في الطبيعة، فيقع على المشهد أو الحركة الخفية» كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل ولكنه لا ينقلها كما هي، بل يخضعها لتشكيله فتاتي صورة لفكرته هو، وليست صورة لذاتها، ولذلك ولأن الصّورة ليست تسجيلا فوتوغرافيا للأشياء فإنّنا نجد في الصّورة ربطا بين عوالم الحس المختلفة «فليس صحيحا أن كل حاسة من حواسّنا قد ذهبت بطائفة من المدركات، ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك الفجر وأن نحس نداء بطرق شتى من حواسّنا» كما يقول الدكتور محمد مندور»(26).

هذه مقاربات مختلفة، مدارها الصّورة الفنّية عامة والشعريّة خاصة من القديم والحديث فكيف تم تشكيل بعض الصّور في التجربة الشعريّة لجميلة الماجري؟

ردهات للصّورة الشعريّة في «ديوان الوجد» :

تقول الماجري في قصيدة «محضية إسمها القيروان»:

«ولو خيروني . . لكنت/ حصاة . . وحفنة رمل/ لألثم وقع سنابك خيل الفتوح بهذا الاديم/ وأقبل لو كنت من شعرك شعرة/ تلاعبني الريح كي استقر/ على صدر حسّان أو خد طارق/ بذاك الزمان القديم/ . .» (ص 17 – 18)

نلاحظ – أولا – أن السياق العام للمقطع الشعري ورد في خطاب موجه من الشاعرة إلى القيروان وقد وقع «تشخيص» هذه المدينة العريقة «شعرك» كما أن الفعل «لو خيّروني» نزّل تداعي المشاهد والأحاسيس من باب الاستحالة باستخدام أداة الشرط «لو». ثمّ إن النسيج العام لهذا المقطع تشكل خاصة على توزع أفعال المشهد بل حركيةً «لألثم» «تلاعبني» «كي أستقر» وهذه الحركية هادئة وهادفة، وما يمثل انزياحا في التمني أن الشاعرة تصبو إلى أن تكون «أشياء» (حصاة، حفنة رمل، شعرة) ولكنها أشياء تحط في اكتمال الصّورة عند المعطى التاريخي: سنابك خيل الفتوح، صدر حسان، خد طارق، وبالطبع فالمقصودان هما حسان بن النّعمان وطارق ابن زياد، بطلان من أبطال الفتوحات الإسلامية: فالشاعرة توقّفت في الجمع بين عناصر شيئية وطبيعية إلى بناء الإحالة التاريخية الرامزة إلى المجد والعظمة التاريخية.

وفي قصيدة «بغداد سيدة الأزمنة» نتوقف عند هذا المقطع :

«أسيدتي . . هل سمعت . . / عن الراحلين بغير وجوه/ عن الغائبين الحضور/ عن المبحرين على مركب الوهم . . والراكبين/ صهيل الرياح؟! / عن القابضين عن الجمر . . والسّالكين/ إلى قبض فيئك وعر السّبيل؟/ عن الواقفين على فاصله؟/ قوافلهم منذ ألف تنوء/ وما أدركت أي بوابة تستدلّ/ فمن أين يبدأ سور المدينه/ وذي الشمس تسكن كل الحجارة/ وكل النوافذ مفتوحة للرّياح/ وكل الثنايا متاهاتنا القادمةُ!» (ص 23 – 24).

يمكن أن نلاحظ أنّ توزيع عناصر الصّورة الجامعة في هذا المقطع قد تخطّى ثلاث خطوات على الأقل، في الأولى وحدها «وعر السبيل . .» قامت العلاقات عن انزياحات تقابل بين بعض العبارات: الغائبين ≠ الحضور؛ المبحرين ≠ مركب الوهم، القابضين ≠ عن الجمر ؛ السالكين إلى قبض فيئك ≠ وعر السبيل . . . وهذا التقابل يفضي إلى معنى انقلاب الأشياء؛ وتغير المعطيات في اتجاه الانحدار، السقوط. ثمّ تتداعى الخطوة الثانية، وحدّها «أي بوابة تستدلّ» ليقوم التقابل بين مقطعين: يتمثل الأول في قول الشاعرة: «عن الواقفين . . تنوء» والثاني في قولها «وما أدركت أي بوابة تستدلّ» وترمز «القوافل» إلى النشاط التجاري لبغداد وازدهاره في العصور القديمة ؛ أمّا «البوابة» فهي حصن من حصون المدينة التي كانت محمية من الغزاة والطامعين في ثرائها. وتتحد الخطوتان: الأولى والثانية في تضمين معنى تغير وضع بغداد من الازدهار إلى السقوط ؛ الانّهيار. وتؤكد

الخطوة الثالثة هذا المعنى إذ يسود الاستفهام التعجبي هذا المقطع ؛ وتصبح العناصر اللغوية المشكلة للصفات وللخبر مؤكدة لبوادر الخراب التي أكدتها الشاعرة بقولها «وكل الثنايا متاهاتها القادمه»، في هذه الخطوات الثلاث يتداخل الماضي؛ مع الحاضر ومع المستقبل وتقبع عبارات تشكل رمزية عناصر الصّورة منها ما تتحدد في تضمين معنى التوجه إلى بغداد «الراحلين؛ المبحرين ؛ الراكبين» توجّه دون معنى ؛ دون استفادة ثمّ «القوافل» الباحثة عن مدخل؛ دون جدوى أيضا. ثم «بوابة السور» التي يتجلّى أنّها تهدمت أيضا. فالرمز شكل عنصرا جوهريا في تأسيس المشهد الجامع للصورة الشعريّة الواقع في سؤال الحيرة والاستنكار، وقد احتفى عديد المفكّرين بقيمة «الرمز» في تشكيل الصّورة الشعريّة «فهذا كوليردج مثلا يجعل الرمز «يستمد جزءا من وجوده من الواقع؛ ثمّ يجعله قابلا للفهم». ومما يميز الرمز عنده «شفافية الخاص في الخاص أو العام في الخاص أو الكوني الشامل في العام، وفوق كل شيء : إنه شفافية ماهو خالد خلال الآني وعبره» (27). والرمز يقبع في نسيج الصّورة ويثريها! اذ هو «حي في سياقه ؛ يأخذ منه ويعطيه وبالتالي يصبح ذا دلالات خاصة متميزة من دلالته في سياق آخر؛ فقد يستعمل شاعر رمزا واحدا بدلالات مختلفة في مجموع أعماله الفنّية؛ وذلك تبعا لحالته النفسية أو الفكرية ؛ ولتعاطفه الذاتي مع الأشياء وانعكاس دلالاتها في نفسه وقت النظم لكل قصيدة. وهذا ما ذهب إليه تندال حينما قال بالدّلالات المختلفة والمتنوعة للرمز» (28).

في مقطع آخر من قصيدة «بغداد سيدة الأزمنة» تقول جميلة الماجري:

فذا النخل يمشي إلى النخل ../ يا حادي النخل للطعن طعم الثواء/ فمهما رحلتَ تظل مقيما/ ومهما أقمت ترحّل عنك هواك/ وعاد يحط على سعفة نافرة/ وأاي العباءات تدخل تخرج أنتَ/ كما أنت مهما تلون صوف العباءات يبقى/ كما الرمل لون العباءات... تبقى/ كما أنتَ يهفو هواكَ.. (ص 25).

نلاحظ استهلال هذا المقطع بالنداء «يا حادي النخل.. مثل» المقطع الأول «أسيدتي..» وهذا النداء الثاني يرد لتعميق فجوة التمزق والوجع حسب السياق إذ أن المعنى السائد هو «الانهيار»، وكالمقطع السابق هيمن التقابل بين عدة عباراة على المقطع. رحلت ≠ تظل مقيما ؛ أقمت ≠ ترحّل عنك هواك ؛ تدخل ≠ تخرج؛ تلون ≠ يبقى كما الرمل لون العباءات.. وشكلت بعض الإضافات انزياحات للضعن طعم الثواء؛ والثواء لغة له دلالتان على الأقل فالمصدر مشتق من «ثوى بالمكان وفيه ثواء وثويا : أقام واستقر» و«ثوى : هلك. قال كعب ابن زهير:

فمن للقوافي شانها من يحوكها
إذا ما ثوى كعب وفوّز جرْول» (29)

ويمكن قبول المعنيين في تأويل الانزياح الإضافي؛ إذ «للضعن» رمزية الترحال غير أنّها أصيبت «بالثواء» أي الثبات والاستقرار كما قد تكون قصدت إلى معنى «الهلاك» وتعني به انسداد الأفق وجسامة المخاطر المهددة، كما نلاحظ شيئا من الانزياح في قول الشاعرة «سعفة نافرة» فالهوى أحطّ على سعفة النخل التي هي غير قابلة؛ لا محالة إلى مجيء الهوى.. وتكرر استخدام بعض العبارات كالنخل (3 مرات) «رحلت، ترحّل» (مرتان) هواك (مرتان) العباءات (3 مرات) يبقى، تبقى (مرتان) تلوّن، لون (مرتان)، مقيما ؛ أقمتَ (مرتان). وهذه التكرارات تدعم تواترا إيقاعيا في المقطع عند إيراد نفس الحروف أو ما يقترب منها في الصفات ؛ كما نلاحظ تكرار بعض التراكيب «مهما رحلتَ..» «مهما أقمتَ» «يبقى كما الرمل...» «تبقى كما أنت..»؛ «كما أنّت مهما تلوّن» «كما أنت يهفو هواك»؛ ومما يضيف طرافة إلى هذا التكرار التركيبي توظيفه في سياق تلاعب لفظي ومقطعي يسهم في إبراز معنى «الرتابة» و«انعدام الحركة» أي توقف الحياة بكل مظاهرها في بغداد الدامية.

ويمكن أن نورد أيضا مقطعا آخر من قصيدة «وجع القصيدة» ؛ حيث تقول الشاعرة :

وجع القصيدة في الوريد.. وظيفها/ سيف على ورقي../ وسدرة منتهاي من القصيدة نخلة/ في القلب منبتها وإن/ ظمأتْ.. فمن عيني موردها» (ص 35).

نلاحظ قيام هذا المقطع على استعارة طريقة «القصيدة نخلة»، وتوسع الشاعرة من دائرة الصّورة فإذا المنبت هو«القلب» وليست الأرض، وهذا العدول يحيل على الوجدان أساسا، كما أنّ «مورد النخلة» يتحول من الواقعية إلى الرمزي فيصبح «من عينّي» ؛ فالرمز اتخذ بعده الدلالي العميق، إذ تصبح القصيدة هي الأرض هي الكون، الحياة إجمالا «والسياق هو الذي يحدّد دلالة الرمز وقيمته الفنّية، وهو يعطيه، غالبا، تكثيفا أكبر من أي مصطلح مجازي آخر لأنّه ينطلق في آفاق أرحب . . » (30).

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة ؛ تقول الماجري:

«واذا القصيدة ما استبدّت. . أمطرت/ جمرا على جسدي. . وناداني النذير أن اسرجي/ فرسا أصيلا. . لا مناص من الرحيل/ فعلى ضفاف العشق موعدنا. . وفي / مدن الخرافة نستحمّ» (ص 35 - 36).

في هذا المقطع شخّصت الشاعرة القصيدة فأسندت لها فعل «استبدّت»، وتبرز بعض الانزياحات مثل «أمطرت جمرا على جسدي» فالعبارات الثلاث، في الإسناد الشاذّ، تتآلف للدّلالة على شدّة التوجّع والألم؛ ثمّ تداعت الأفعال «ناداني» «نستحمّ» والرّحلة إلى «مدن الخرافة» تتم بواسطة «فرس أصيل»، رمز إلى الذّات الغريبة، ولكن أيضا إلى الفحولة ثمّ تنغلق الصّورة بـ«وفي مدن الخرافة نستحمّ» وفي الإضافة «الخرافة» بحث وذائقة يكملهما الفعل «نستحمّ» ، أي أنّ الرحلة مع القصيدة وبها ولوج إلى عالم الوهم والأسطورة ومن الأسطورة يكتشف الإنسان أصول كيانّه وينابيعه الأزليّة.

في قصيدة «تونس الفصول» تتفيأ لغة شعرية أخرى وصورا أخرى ؛ صور بين الرمز والنزعة الرومنسيبة ؛ تنفتح القصيدة بهذه السطور:

أحبّك حين يهطل في شوارعك المطر/ فتعبق بالمواويل الثنايا/ وتغتسل المنازل والشجر/ وتخضرّين في عيني وقلبي/ وتفترشين أهداب القمر (ص 61).

فهذا المقطع ينهض على قافية أو ركيزة إيقاعيّة ـ إن صحت العبارة ـ «المطر» «الشجر» «القمر»... إضافة إلى وفرة المقاطع الطويلة، وكأن السطور مناجاة. . إضافة إلى تضمين إيقاع داخلي بتكرار بعض الحروف كحرف «اللام» في يهطل ـ بالمواويل المنازل. والشين في «شوارعك» «الشجر» «تفترشين». . وحرف «الراء» في «شوارعك» «المطر» «الشجر» «تخضرين» «تفترشين» «القمر». . وهذه الحروف المكرّرة، في هذا المقطع القصير ـ تصدر من نفس المخرج الصوتي إذ هي «أدنى ـ حنكية أي «تقرع بوضع اللسان على ادنى الحنك» (31)، إلى جانب هذا التوزيع الايقاعي نلاحظ بعض الانزياحات مثلما جاء في قول الشاعرة «فتعبق بالمواويل الثنايا. . » فالفعل «عبق» يسند عادة لشيء ملموس لكنّ الشّاعرة نسبته إلى غير الملموس أي «المواويل»، كما أن السطر الموالي «وتخضرين في عيني وقلبي» قد ضمّن مواقع الاخضرار في «القلب» و«العين» وهو ما يفيد الانشراح والابتهاج. . وتقول الشاعرة في مقطع آخر:

«أحبك في الرّبيع إذا أتانا/ كما يأتي إلى وعد محبّ/ تعطر من زهور البرتقال/ وشاقته أغاريد آخر. » (ص 63). نلاحظ أيضا تكرار بعض الحروف كالعين في «الرّبيع» «وعد» «تعطّر» . . و«الراءفي . . الرّبيع» «تعطر» «زهور» «البرتقال» «أغاريد» «آخر» إضافة إلى التاء في «أتانا» «ياتي» «البرتقال» «شاقته». . و«العين» و«الراء» هي من الحروف المجهورة» Sonores وهي التي تنز الأوتار عند النطق بها» (32). وقد وقع تشخيص «الرّبيع» فيأتي كالمحب إلى وعد؛ وقد تعطر من زهور البرتقال وتشوّق إلى رهط آخر من الأغاريد. . .

هذه بعض من توليفات «الصّورة الشعريّة» لدى جميلة الماجري، تقوم على عدة توظيفات كالمعطى التاريخي، وبعض الانزياحات الطريفة المولدة لمعان حافّة تنم عن رقة حساسية، واللغة الشعريّة معبأة بالرمز والإيحاء وكأني بها تلتقي مع ما قاله الشاعر الكبير س. مالارمي: «إنني أبتدع لغة منها ينبثق شعر جديد. شعر لا يدور على وصف الشّيء بل على تأثيره. لا يتكون البيت الشّعريّ من ألفاظ ذات معنى بل من الفاظ ذات نوايا. . » (33).

الهوامش والاحالات

1) ديوان الوجد، ط 1، 1995 عن مطبعة أوميغا. في 107 صفحة.
2) لسان العرب لابن منظور، ج 12، ط دار صادر ـ دار بيروت، 1955م - 1374 هـ ص 446.
3) م. س ص 447.
4) الخلالة: الة يدوية تستعملها النسوة في صنع الزربية التي تشتهر بها القيروان. ولها رنين خاص أثناء استعمالها. (عن «ديوان الوجد» ص 21).
5) مؤنس: إسم مغنّ قديم عاش بقصور ملوك الطوائف (عن «ديوان الوجد» ص 21).
6) ديوان الوجد ص 23.
7) ديوان الوجد، قصيدة «تونس الفصول» ص 61.
8) ترجم كتاب أرسطو هذا الكندي (القرن الثالث للهجرة) ومتى بن يونس ثمّ يحيى بن عدي (النصف الأول من القرن الرابع).
9) عن «الصّورة الأدبية: الماهية والوظيفة، عبد الملك مرتاض، علامات، ج 22 م 6 شعبان 1417 هـ ديسمبر 1996 م ص 191.
10) الصّورة في النّقد الأوروبي - د. عبد القادر الرباعي، المعرفة، ع 204، 1976 ص 30.
11) الصّورة الأدبية: الماهية والوظيفة . . ص 179.
12) الحاتمي: الرسالة الموضحة، تح محمد يوسف نجم، بيروت، 1965، وأيضا د. جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب ط 3، 1983 ص 210.
13) جابر عصفور: الصّورة الفنّية . . . ص 224.
14) المرجع السابق ص 224.
15) م . س ص 241.
16) د . عبد القادر الرباعي: الصّورة في النّقد ص 42.
17) انظر مزيد تفصيل هذه الملاحظات في المقالة السابقة ص 42 و43.
18) م . س ص 43 ر ـ هورتيس لويس: هو صاحب كتاب الفنّ والادب.
19) م س ص 44 عن Elio (T.S) the Use of poetry and the use of criticism pp
20) عن «حركة الصّورة الشعريّة في «لن» لأنسي الحاج، بول شأوول، دراسات عربية، س19 ع 4، 1983 ص 125.
21) عن كروتشة، المجمل في فلسفة الفنّ ت سامي الدروبي، دار الفكر العربي بمصر، 1947 ص 49.
22) د. عبد القادر الرباعي: الصّورة في النّقد . . ص 44.
23) عبد القادر الرباعي: الصّورة في النّقد الأوروبي، ص 45 والاستشهاد من: ارشيبالد ملكيش: الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الجيوسي - دار اليقظة العربية - بيروت 1963 ص 81 - 82.
24) الصّورة في النّقد الأوروبي لعبد القادر الرباعي ص 47 و Lwis C.D: the poetic Imge، Jonathan Cape. London، 1968 p 141
25) د . علي البطل: الصّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) دار الأندلس، بيروت - لبنان ط 3، 1983 ص 31.
26) م. س ص 31 و32.
27) - عبد القادر الرباعي: الصّورة في النّقد الأوروبي ص 55.
28) م . س ص 57. وكذلك Tindall (W.J) : the Literary Symbol، Indiana University، 1955، p.37
29) المعجم الوسيط، ج 1 ط دار الدعوة، تركية، 1986 ص 103.
30) عبد القادر الرباعي: الصّورة في النّقد . . ص 57.
31) دروس في علم أصوات العربية لجان كانتينو، تعريب صالح القرمادي، ط الجامعة التونسية، 1966 ص 23.
32) و. س ص 25.
33) عن: أنطون غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث ـ بيروت ـ دار الكشاف، 1949 ص 57.

«أرتميدا» لمحمد الهادي الجزيري : الرّغبة في إبداع الحياة بين الإمكانية والعجز

بلقاسم بن سعيّد

أربع مجموعات شعرية في رصيد الشاعر محمد الهادي الجزيري هي على التوالي «زفرات الملك المخلوع ـ رقصة الطائر الذبيح ـ ليس لي ما أضيف وأرتميدا» وهي آخر الإصدارات وحريّ بنا ونحن بصدد التوغّل في آخر عطاءات هذا المبدع الشعري أن نصرّح بأن هذا الشاعر ولج الساحة الشعرية بقدرات فائقة الإبداع منذ مجموعته الأولى حيث تتضح لنا الرغبة في الإضافة النوعية لديوان الشعر العربي، تجلّت في قدرة الشاعر على استنباط قصيدة خلاقة من مسار وجودي تراجيدي شخصي وحصيلة معرفية بأهم منجزات الشعرية قديما وحديثا مما أكسب انتاجه الشعري توازنا فعالاً حيث الحضور القوي لشعرية الدلالة وسعي مضن لنحت شعرية باهرة على مستوى المبنى، وإذا كانت مجموعات الشاعر الثلاث رسّخت وجوده كأحد الأصوات المتفردّة في نمط القصيدة الحرّة أو قصيدة التفعيلة فإن مجموعة «أرتميدا» التي نحن بصدد الإبحار في تخومها قد انفتح الشاعر فيها على تجربة القصيدة النثرية والنص المفتوح.

لن نخوض في تفسير عنوان هذه المجموعة «أرتميدا» ونبحث في أصله ومصدره المثيولوجي ونخوض في الأساطير ودلالتها، وبكل بساطة نقول بأن «أرتميدا» في هذه المجموعة وفي تأويلنا الخاص هي الحياة التي أراد الشاعر ويريد تشكيلها حسب رغبته وكما يشتهيها ولايزال مصرّا على تجسيم رغبته تلك.

إن الرغبة في إبداع الحياة المشتهاة متكرّرة في شعره وفي مجموعاته السابقة ويبدو أنها قطب الرحى في مسيرته الشعرية، بل القادح الأساسي للإبداع والاشتغال الشعري إن صح التعبير. فبالعودة إلى مجموعته «رقصة الطائر الذبيح» تتبدّى لنا هذه الزغبة بكل وضوح وقد أفضح عنها الشاعر في إحدى قصائده حيث قال :

(... لست منّي

فارتحل عنّي ودعني

أحدا وحدي أغني (للحرام)

إنني النازح من أمّي

تطفّلت على الموتى كثيرا

وتجرأت وصرّحت بعشقي للحياة

وتغزّلت وأحبت وجادلت

ويبدو أنّني كدّرت صفو الحشرات ...)

رقصة الطائر الذبيح ص 27

«أرتميدا» قصيدة ملحمية اشتغل الشاعر فيها على المزج بين المتخيّل والواقعي وشحنها بإمكانيات البوح والتباريح والحنين الجارف للجمال والبهاء الأرقى، واجتهد ليشكل لنا جملة من الأسفار الزاخرة بفحيح الذات وتطلّعاتها أمام رعب الحاضر وفجاجته. فإذا القصيدة نهر متدفّق بالتأملي في الحاضر واستشراف المستقبل. (... كذبوا عليّ

عمدا أنا خلّفتهم في الظل

يقسمون محصول المديح

وينثرون حبوب منع الحمل في رحم القصيدة

خلّفتهم في صدر كل وليمة

وولجت وحدي غابة الأسماء والأشياء

تسبقني حروفي النابحة

وهتاف روحي: أرتميدا ...أرتميدا ...أرتميدا) ص9.

هكذا إذن ومنذ بداية القصيدة يكشف الشاعر أعداءه بإبقائهم في الظل وهم الذين قاتلوا ويقاتلون الخصب بزرع حبوب منع الحمل في رحم القصيدة ويخط دربا آخر منفردا وخارج القطيع. وإذا كان الأمير «أكتيون» قد نهشته كلابه بعد أن مسخته آلهة الصيد «أرتميدا» وعلاً كما جاء في الأسطورة الإغريقية فإن الشاعر في هذه القصيدة لم يكن صيدا ولم تكن أرتميدا صيّاده وإن الاقتناص في هذه القصيدة إنما هو اقتناص للحياة في أبهى تجلّياتها :

(... أرتميدا ... أرتميدا

ها أنّنا في هامش الدنيا الجديده

خالق دامي الحواس

وطينة مثلي على وشك التثنّى

فاسمعيني قبل أن تتجسّدى حمّى

وتنهشني مفاتنك ... اسمعيني:

ياحصيلة حرقتي وتململي في زحمة الموتى

وفي أوراقي البيضاء

يا قلقي وأوجاعي اسمعيني :

لم أجد أنثى تليق بغربتي

فتبعت أغنيتي وقلبي

لست أوّل من توغّل في العناد

ولست آخر من سيعلي من حطامه غيمة

ويموت فيها

كافرا بذباب عصره والدمى

....

لالن أصدّق غير أغنيتي وقلبي :

لست هذا الكائن المدفوع من رحم إلى قبر...

أنا كل الذين توغّلوا في العشق والأحزان قلبي

والذين سينبعون من اليباب

ولست وهما، أنت معجزتي الفريدة فتوهّجى

ياربة الصيد القديمة في ملامحك الجديدة) ص22.

الشاعر خالق فعّال يعدّد لنا في هذه القصيدة طموحه اللانهائي ورغبته الجامحة في خلق حياة جديرة بأن تعاش. ولئن سعى الشاعر إلى هدفه فإنه يحتاج إلى قدرة فائقة للمقاومة، فهو لا يتوانى لحظة في فضح الزيف ومن كانوا خارج عملية إبداع الحياة كما يراها ويشتهيها، فإنه لايرى غضاضة في صبّ جام غضبه على من يراهم كالأعشاب الطفيلية التي لا تنفع ولا تضيف شيئا :

(... كذبوا عليّ
وتزاحموا حولي لأنسى أنّني وحدي
وأنسى أنّهم ليسوا رفاقي
أين منهم ما تضجّ به البنفسجة المحاطة بالطحالب
أين منهم غيمتي ومدار أغنيتي
وإن كانوا سياجا لي
أقاسمهم على مضض زماني
أين منهم ما اجترحت من المعاني
أين منهم ما أضم وما أعدّ وما أرى
هم باعة متجوّلون
دوابهم أهلي
بضاعتهم بلادي
باعة متجولون
تركتهم في الظل يقتسمون محصول المديح
ويملؤون بطونهم بحروف إسمي والعلف
كم حاولوا أن يقتفوا أثري لمحوي واكتفوا كرها
بمضغ حروف إسمي في الزوايا والغرف) ص43.

ولكن هذه الرغبة في إبداع الحياة المشتهاة تصطدم بشعور حاد بالعجز وعدم وجود إمكانية لتحقيق هذه الرغبة، فلا يجد الشاعر بدلا من الاعتراف بهذا العجز أمام غياب الحلول الممكنة حيث أعلن عن ذلك في عدة مواقع سواء في هذه المجموعة أو المجموعات السابقة، وسنكتفي هنا بإيراد بعض النماذج :

- (... أبهذا الجسد المترنّح من فرط الخيبة
تبغي إغواء الكلمات المذعورات؟
أخشى أن تبقى وحدك كالفزّاعة في الريح
ولكم أخشى أن تتحقّق رؤياك
فتصيبك كفاك.)
مجموعة «ليس لي ما أضيف» ص65.

- (... لا شيء سوى جسدك البالي
يرسب، يطفو
يرسب، يطفو
يتخبط في حوض الكلمات)
«ليس لي ما أضيف» ص121.

- (... ظننت أنّي أستطيع
وما استطعت سوى الذهول
ظللت أطلق في اتجاه الريح لاءاتي
وأبكي خفية أبهى الخيول
ظننت أني أستطيع
وما استطعت سوى اللجوء إلى متاهات الكحول)
مجموعة «أرتميدا» ص 47.

- (... رغبتي في الفعل عاصفة وروحي وردة مقطوفة والأبجدية لا تعي ما يعتريني) «أرتميدا» ص 48

- (... غيّبيني أيتها الظلمة
فقد صدئت رغبتي في الإغراء والإيذاء
أرغب فقط في تشرب الملح وحدي
ومواصلة الرسوب في طيّات الرمل
وحدي جئت
ووحدي أنمحي في صمت) «أرتميدا» ص 100

قلنا في بداية هذه القراءة إن الشاعر في هذه المجموعة انفتح على قصيدة النثر والنص المفتوح حيث عمد إلى تقسيم هذه المجموعة إلى قسمين،

قسم أول تجسد في قصيدة أرتميدا وهي قصيدة تندرج ضمن الشعر الحر المتفعل، وقسم ثان حمل عنوان ضفة أخرى، احتوى على قصائد نثرية وتجارب في كتابة النص المفتوح وها نحن هنا نستقرئ ما جاء في هذه الإطلالة على تجريب آخر من طرف الشاعر. في قصيدة «أبو العيال» تصوير مرّ للمعاناة والكدح المتواصل المضنى لمن يتحمّل مسؤولية إعالة عائلة. إن نزوع الشاعر إلى كتابة قصيدة المشهد والرغبة في تجسيد المرارة وتصويرها عارية إلا ما يتطلّبه الشعر من عدول ينم في هذه القصيدة على براعة فائقة في تحويل وجع وشجن اليوم إلى شعر يهزّ شغاف القلب ويربك الروح. قصيدة «أبو العيال» تقتنص لحظة تتكرّر باستمرار في حياتنا وهي لحظة عودة رب العائلة إلى بيته، ولقد أفلح الشاعر في رصد هذه اللحظة مستنطقا الجماد وأعني بذلك باب المنزل وسرير النوم لإبراز حجم المعاناة وثقل الحمل :

(صرّح الباب «عاد المحارب ليستسلم للأهل»

هتف الطفل الأصغر «وصل موزّع الحلوى»

وتسلّق البدلة مستعينا بربطة العنق.

أما الأكبر فغمغم «أريد قسطى من غنيمة اليوم»

وأخفى خلف ظهره علبة كبريت ورغبات متشابهة

أسرّت الزوجة لمرآة الرواق:

«صدقت، أنا أجمل الممرضات

قد يعرض الشاعر جراحه لنساء المدينة

لكنّه لا يبيت إلا في ضمادى.

ها أنّه يبذّر ذاته على فراخى

ويتفقدني بعينيه

كمن يتحسّس دفتر إدّخاره».

همهمت الأم :«هادنوا القتيل قليلا».

تذمّر السرير : «إلى متى ستخطىء هذه الجثة قبرها»؟!) ص55.

الشاعر لا يرضى في كل الحالات، وهو يكابد عملية الخلق الشعري سوى بالتألق ومحاولة إكساب قصيدته أقصى درجات الشعرية الممكنة حتى يتمكّن من شدّ المتقبّل وإثبات وجوده الفعّال في عالم الشعر الشاسع. لنرَ معا في قصيدة «يداك» هذه القدرة الفائقة على إكساب معاني أخاذة لأشياء قد تبدو بديهية للعين المجرّدة ولكن الشاعر بذهنية وقادة وقدرة سميولوجية كبيرة يصنع لنا عالما باهرا عناصره الخزانة، الملاعق، الفناجين والخاتم يقول :

(... افتحي الخزانة ولاتخافي ككل صباح

صدّقيني إنّها ضجة الملاعق والفناجين

في طابور انتظارها ليديك

فالكل يصيح : «أنا ... أنا»

لولا حسن التربية

لما ظل شيء في مكانه

لولا الحياء

لهبّت كل محتويات بيتك من مكانها

وتكدّست بين يديك

باستثناء الخاتم طبعا

فهو الخالد في الجنّة.) ص 61.

إن الاطلاع المعمّق والقراءة الوظيفية لمجموعة «أرتميدا» تكشف جنوح الشاعر إلى الفلسفة بما تتطلبّه من بحث في عناصر الحياة والموت ومحاورة خفايا الوجود الإنساني ومحاولة فك طلاسمه والنبش في خفايا الذات في تفاعلها مع محيطها حينا وحيرتها الدائبة أمام عتمة المصير حينا آخر. ولقد اتّضح هذا التمشي في قصائد: حديث الموت - انتهى الحفل

وفي النص البحري ـ ونص التراب، حيث تتكاثف التساؤلات حول الموت والميلاد ـ القهر ـ الحرية ـ الانتماء ـ الانبتات وتتجلّى الذات الشاعرة في انكشافاتها المتعدّدة.

في «النص البحري» تتجلى الذات في توهجها الصوفي المفعم بدلالات الحلول والذوبان السرمدي يقول :

(... أومأ لي فهمهمت : لا شهوة إلاّ أنت

يارب الغواية والسحر والفتنة والقتل.

قال : ماذا ؟

قلت : أنت

قال : ما اسمك؟

قلت : أنت

قال : ما وجهتك ؟

قلت : أنت

قال : ماقصدك

قلت : أنت

قال : أو تهذي من حمّى ؟

قلت : منك أنت

فدنا منّي وتخلّلني في صمت.) ص 94.

هذا النفس الصوفي يتواصل في عدّة مواقع من المجموع ونكتفي هنا بتثبيت هذه الفقرة من «نص التراب» الذي انطوى على خوض لانهائي في جدلية الموت والحياة والوجود والعدم : (... أقفز لأطال شرفة من أحب، شرفتها المنحوتة في دماغي المتداعي، من سيغنّي لها يوم

أتّخذ شكلا آخر لا حنجرة له، بمن سيتحلّق الندامى والأيتام، المؤلم أنّ الخمّارة ستظل صاخبة بأصوات الشارببن وعابقة بروائح جرار جديدة، سيحضرها خمّار جديد لندمان جدد، والغريب سيروى بذلك رغم وجع الإمّحاء وقسوة الظمأ، سأموت ظمآن ولكن فلينزل من بعدي القطر. فما الكل إلاّ أنا ولا وجود للعدم في الموجود، ما العدم إلاّ إسم لحالة منعدمة.) ص106.

إن السمة الطاغية في هذه المجموعة هي هذا الحضور المكثّف لشعرية الدلالة وقوة وقعها على ذات المتقبل لقدرة الشاعر على تشكيلها من المفارقات والأضداد وإتقانه لصناعة الصدمة التي تهز الوجدان :

ـ (... حين صلبوا الحلاّج

لم أخفِ دمعي عن النّاس والحرّاس

لم أخف شيئا

حتى لساني المقطوع) ص 67

ـ (جئنا عدويّن، تحلّلنا في حضرة واحدة

فانبثقت منها شجرة

ملتفة الفروع

متلاصقة الأوراق) ص 72.

ـ (دعوني أتأمل نمو الموت في كنف الجسد

وانبثاق الوردة من جثة الغراب) ص 82.

ـ (... قد يصير فمي منفضة سجّان فظ، أو قفلا لقفص ما، في ركن ما، من دولة ما، حاكمها سيف، دينها خوف وشعبها قطيع) ص 107.

وخلاصة القول، لا بد من التأكيد هنا على هذا الوله الكلّي بالكتابة فنحن إزاء شاعر يعيش حالة من العشق المتأجّج للكلمة، فهي البدء والمنتهى ولا معنى لوجوده خارج دائرة الكتابة. والشاعر نفسه لم يخف هذه الحقيقة بل عمد إلى كشفها وإبرازها في مواقع عدة من مجموعة «أرتميدا» :

ـ (... سأكتفي بالخلق في ملكوتي اللغوي: منفاي الجميل

سأكتفي ياأرتميدا بالتّمترس في القصيده :

موقعي الخلفي في حرب المغول) ص 49

ـ (باسمك ألج البياض

وليس لي من دليل سوى حبك الأعمى) ص 65

ـ أيتها الحجرة

لن أخرج من ضيقك إلاّ نصّا أو نعشا) ص 75.



ديـوان : «صندوق أقلّ من الضّيـاع» للشّاعر السّعودي محمد خضر الغامدي

سلوى بن رحومة

«صندوق أقل من الضياع» هو عنوان ديوان محمد خضر الغامدي، الشاعر السعودي، نشر سنة 2006 عن دار فراديس بمملكة البحرين.

هذا العنوان المستفز يجعلك تطرح الاسئلة قبل قراءة الديوان، خاصة وأن الشاعر لم يضع أي علامة أو تنقيط أمام عنوانه . .

صندوق أقل من الضياع .

صندوق أقل من الضياع ؟

صندوق أقل من الضياع !

هل يعني أنه لن يضيع أبدا لأن للضياع شروطه التي لا تتوفر في هذا الصندوق ؟

وعن أي صندوق يتحدث الشاعر ؟ هل هو صندوق الحياة ؟ أم هو الشاعر نفسه ؟ أم ماذا؟

هل للكون فلسفة خفية لا نعرفها ويعرفها محمد خضر ؟ أقل ما نقول عنها إنها فلسفة الضياع . . ؟

ربما نجيب على تساؤلاتنا بعد قراءة الديوان وربما اقتضت فلسفته أن يطرح تلك الاسئلة فقط دون تمكيننا من إجابة جاهزة تسجن فينا أسئلة سوف تولد ؟

محمد خضر سوف يمرننا على (يوقا) الأسئلة من خلال أبواب ديوانه التي يوزع فيها قصائده حسب المواضيع التي يطرحها، والتي تتراوح عناوينها بين الأخبار والشعرية بين . «تلك الأشياء» . . «حصيلة الواقع» . . «شيء أظنه حزن» «فراشة ة ة ة» . . . «تمشي بفتنة الحذر» . .

في حصيلة الواقع نتعرف على البنت الحلوة عند الشاعر السعودي . إمراة ذات حلاوة دون تفاصيل . . كأنها الملاك يمشي بلا نهود أو شفاه . . وسنلاحظ أن كل نساء قصائده هكذا بلا لون ولا ملامح وكأن الشاعر يحيلنا دون أن يدري على المجتمع الذي لا يسمح للمراة أن تكون كيانا مستقلا واضح المعالم داخل المجتمع حتى يجد لها الشاعر تقاسيم ولونا غير الرمادي، لذلك فان المرأة ترتبط في قصائده الأخرى بموعد أو بذكرى أو بحادثة ما . . لم تصل فيها إلى حد الحضور الكامل لتقاسم الشاعر حياته . .

وهو ينقل لنا «ما حدث بالضبط» على حد عنوان إحدى قصائده، ليؤرخ فيها بلغة شعرية، التغيرات التي يعيشها العصر ومجتمعه بالذات، يرويها لنا بأسلوب حكائي يعود بنا إلى زمن الجدات

كان ذلك يحدث /

أيام الهواتف الثابتة /

في مقارنة بينها وبين أيامنا التي أصبحت مقبلة على تغيرات عديدة لكنها لا تتجاوز حدود الظاهري، لذلك ستجد «المبالاة تندب حظها» طول القصيدة. فهذه التغيرات الشكلية تجعلنا أقل شعورا بالارتياح والحرية لأنه عليك مراقبة

حركات يديك قبل أن تتطاير الكلمات /

منها بسبب ما وصلت اليه التكنولوجيا، وكأني بالشاعر يحزن لأن هذه العولمة لم تفعل غير إصابتنا بالحذر.

محمد خضر يحادثنا في قصائده ولا يكتب لنا فقط، فهو يسائلنا مرارا ويستفهم أمامنا دون خوف من ألا يجد الإجابة، معنا يولد الحقيقة أحيانا ويبحث عنها أحيانا أخرى ليعود إلى الشاعر الرومنسي بعد ذلك ويجعلنا نتأهب لسماع قصة حب... فالشموع والنجوم تضيء القصيدة منذ سطورها الأولى.. ولأن العنوان «قصيدة الفقد» لا يوحي بكل هذه الرومنسية تصبح الشموع مجرد مناورة لشد انتباهنا واستيعاب تعبنا معه، فهو لن يتحدث في مابقي من الأسطر عن الحب الذي أضاءه أول الحكاية وإنما عن ظلمة تسكنه منذ هجرته إمرأة اعتاد عليها ولعله أحبها لكنه اختار ألا ينطق بكلمة حب لامرأة تهجره، ونحن لن نعثر له على هذه الكلمة خلال بقية القصائد التي تطفح بكيل اللوعة والفراق..

والتي سيحاول فيها الشاعر إصلاح ما فعله الهجر بقلبه الذي أصبح

/ قطعة مهملة /

وحتى يخفف عنا محمد خضر قتامة الموقف الذي يصوره لنا، يخلق دعابة شعرية تسمح بانفراج الصورة.. فبعد أن تحبس دموعك وأنت تقرأ قصة الفقد ستجد نفسك فجاة تضحك حين تجده يبكي بالانقليزية في نهاية القصيدة نكاية بالتي هجرته !

هكذا يجد الشاعر في قصيدة النثر متنفسا له، سلاحا أحسن استعماله ليكون صدرا أرحب من ضيقه، معقدا وعميقا من أجل سرية مطلوبة لا يحرص عليها في جميع قصائده فهو أحيانا شفاف بما يكفي لنفهم ونحس معه سطوره وحالاته.. لنفهم أن الشاعر قلم ملآن بالحب مثقل بالأحزان.

وقد يستنجد بعناوين قصائده ليخبرنا «ما حدث بالضبط» في.. «حصيلة الواقع» فيخرج بنا من العناوين المعتادة ليصبح العنوان لا جزءا من النص الشعري بل ملخصا لموضوعه.. واشيا بأسراره.. مصورا لتفاصيله.. ونحن نقرأ «ما حدث بالضبط» لابد أن نحلق في الخيال البعيد بحثا عن لحظة قراءة الشاعر لهذا النص، لابد أن تتخيل محمد خضر وهو يشير بيده اليمنى أو اليسرى أو الإثنين معا في حركة موجهة إلينا وقد أغلق الإبهام مع السبابة في كل يد لتقول وتؤكد المعنى بحركة الجسد.. بأنه بالضبط ما حصل. ليصبح الشاعر راويا للأحداث وقد اختار بداية لحديثه/ كان../ ثم تنعطف بنا الحكاية إلى اليسار ويغير الشاعر قاموسه ولغته وصوره ويتحدث عن هذا العصر الذي ليست فيه ثوابت.. عصر متغير في كليته يواكبه تطور قصيدة الشاعر لتصبح الصورة أكثر تعقيدا ونصبح داخلها أقل من الضياع حيث

/ تتطاير الكلمات / في سماء نسميها: المبالاة /

وكأني بالشاعر يتحدث عن تكنولوجيا لا نتحكم فيها بقدر ما تتحكم فينا وهو يعود بنا إلى واقع الأحداث كلما تحسس فينا هذا الضياع ليشد انتباهنا بومضات واقعية كقوله

/ عامل الهاتف / - الكوري الأصل-/

ويواصل الشاعر رحلة البوح في «فقد» هذا العنوان الذي اختصره في كلمة توحي بمأزق صحراوي، فيه ما يكفي من الجفاف في العواطف لحزن على وحدة تأكل أوقاته الحميمية وتجعل قلبه قطعة مهملة.. يبكي الشاعر نهاية قلبه الذي أغرته حواء

/ بعلبة شوكولاتة/

ثم تركته للضياع، لذلك فإن السعادة عنده هي ألا تكون وحيدا، أن تتقاسم الحياة مع شخص آخر.. يشاركك أحلامك الكبيرة والصغيرة.. فالاستمتاع بالحياة عنده مثنى.. مذكر ومؤنث لن يهزمهما أي شيء في الحياة إن لم تهزمه الموت ذاك الذي

/ دون رأفة / يتمي لعائلة الآحاد/

.. فالموت هو الوحيد القادر على أن يهزم السعادة لـ

/ يجعلك تبحلق في صباحات الفقد /

.. الفقد، هذه الكلمة التي كثيرا ما ترددت في صندوق أقل من الضياع كعنوان مثل « فقد» «تعويذة الفقد» «تعويذة للفقد» أو داخل القصائد في «موعد السادسة» أو «إثنان».. وكأني بالفقد هو حصيلة الواقع.. الذي يراه الشاعر

/ أشعث بلا حياة/ يفتقد إلى/ صوت إضافي/

إذا غاب هذا الصوت ارتبكت حياته وصار يوزع الشقاء.. شقاء تصنعه الحياة كلما تجاهلت أحاسيسنا وكياننا فلا نعرف كيف نأخذ بيد هذا الكيان حتى لا يكون مهملا وحتى لا تصيبنا الحياة بشقاء مستمر.

والشاعر يستعمل أكثر من أداة للتعبير عن حصيلة الواقع فهو يحيلنا على السنما مستشهدا بفلم «الابرة» ويستنجد باللغة، بأشكال التنقيط من تعجب واستفهام لنستوعب ما يمكن أن يكون قد أصابه من الحياة..

ومع «حكاية عصفورة» سيخيل إلينا أن الشاعر منحنا استراحة محارب مع قصة رومنسية، هذا ما يوحي به العنوان على عكس الموضوع الذي يفاجئنا به ولم تبح به القصيدة منذ سطورها الأولى..لم تبح بسر الموت الذي سوف يمزق أوصال الشاعر حتى نهاية القصيدة.. فالحالة التي عليها لم تعد توصف بالفقد وإنما أقل ما يعبر به الشاعر عن حالته الموت، بعد رحيل تلك العصفورة التي لم تحسن تعويده على هذا الرحيل المؤقت فكانت تسقيه جرعات الموت الذي عليه أن يحتمله ولم يستطع. وهو كلما أدخلنا عالم الواقع أخرجنا منه بصورة مستغربة جميلة وقاسية.. فمن الذي سيشفق على الشاعر في محنته؟.. إنه الموت يشفق عليه من ثقل ما يشعره به ويخفف عنه من أجل اكتساب قدرة على الاحتمال..

/ الموت الذي مر ولم يترك / ملاحظة تذكر/

/ كان حاضرا في هيئة بكاء / يتمرن اليوڤا /

هكذا يفاجئنا محمد خضر بصورة شعرية مذهلة أو مذهولة لم نألف شفافيتها.. تجديدها واستعمالاتها نتمرن معها على يوڤا محمد خضر من أجل أن نلج قصائده من أبوابها.

ومحمد خضر قادر على صنع المفأجاة في قصائده بصورة شعرية أو بخاتمة أو بعنوان لقصيدة، فقد «جاءت الريح بامرأة واحدة» تحيلنا على امرأة رمز للخصوبة تأتي لقاحا هذه المرة، تأتي بها الريح من أجل إخصاب حياة الشاعر، امرأة واحدة قادرة على هذا الفعل، قادرة على

الهروب به من الموت إلى الحياة.. ونفرح لانفراج الأحداث مع الشاعر، لنكتشف أن العنوان مماطل كالشاعر، فالقصيدة تتحدث عن رجل واحد يعشق التشرد بلا هوادة، يعشق من يشعل معه صهيل الغربة عند المساء.. يعشق تواطؤ المدينة وهي تهيّء له كل الأسباب من أجل أن يكون مثنى في حالات الشتات.. لكن هذه الخصوبة التي يبحث عنها في المثنى لم تكن يوما حقيقة.. وسيؤجج فيك رغبة مجنونة كلما قرأ عليك تضاريس شاهدها وجعلته يخرج من الانفعال إلى الفعل فيتحول إلى

/ (دراكولا) مسعور/

.. تتعلم معه أننا لا نطفئ النار وإنما..

/ نطفئ العناق المغسول بالنار /

هو عالم آخر يأخذ فيه الشاعر بيدنا لأن كل شيء مختلف، كل شيء فيه جائز إذا تأججت اللهفة. وكان لابد له أن يكشف لنا في النهاية أن ما يصوره لا يزيد عن رؤيا يقول إنها أقوى من الحقيقة..! ربما هي مماطلة أخرى من الشاعر تقتضيها سرية خوض مثل هذه المواضيع المقدسة في مجتمعاتنا جميعا ولاسيما في المجتمع المحافظ الذي ينتمي إليه الشاعر.. وربما كان عليه الاستنجاد بهذه الرؤيا ليعيش واقعا من الأحلام لا يتحقق البتة.

والشاعر يتخذ من كل الأشكال وسائل تعبيرية فقد استعمل الأرقام كوسيلة تعبيرية إلى جانب كل وسائل البلاغة وقاموس اللغة، ليشحن القصيدة بشعرية اختارها لتميزه عن غيره من الشعراء وتليق بكل تجربة وبكل امرأة. ففي قصيدة «6:00» يحدثنا الشاعر عن امرأة موعد، ليصبح الحديث عن السادسة هو الحديث عنها بالضرورة والسادسة تفكره بها. بامرأة لا نعرف عنها سوى أنه يشتاق إليها ويحن.. كلما دقت ساعة الضحى. امرأة لا يخبرنا عنها بين سطوره أو وراء كلماته الكثير.. كل ما لها فيه أن توقد نار شهوته فيركب على عجل عجلة ساعة

/ تمد جسدها بالطول /

ولك أن تصل الحروف بالكلمات لتبحث عما يمكن أن يكون داخل القصيدة وخارجها ولعل محمد خضر يتسم بنوع من الجرأة في كتابته لمثل هذه المواضيع وإن احتمى داخلها بصور معقدة لقصيدة النثر أو بجعل القصة لا تزيد عن رؤيا، لكن هذا لا ينقص من شعرية محمد خضر وقدرته على تصوير لحظاته بين السرية والشفافية، مما يجعلنا ننجذب أكثر إلى قصائده وكلما قرأنا واحدة صارت لدينا رغبة في اكتشاف قصيدة أخرى يرسم تفاصيلها ويحدد بوحها وحده.

هكذا يتراوح «صندوق أقل من الضياع» بين الفقد واللقاء.. بين الأرق واللذة.. بين البوح والسرية، يتثاقل بينها الشاعر في عناوين مقتضبة أحيانا وصور أرحب من الكلمات.. صور ستسجل باسم محمد خضر لأنها من حياته فقط.. تحمل بصمته.. و لا أحد غيره يجيدها، يفاجئك بها.. يضحكك ويبكيك في قصيدة واحدة وكأنه مخرج سنمائي لا شاعر يملك فقط مقبض حالته والقلم..

قلم كثيرا ما طاوعه في تصوير حزنه أو كما يعبر عنه هو بـ «شيء أظنه حزن» في قصائد تتروح بين الومضة والقصائد الطويلة نسبيا وكأنه يستوفي معانيه بسرعة.. لا يسرف في الوصف أو الحديث ومع ذلك فإنك تعيش معه القصة بتفاصيلها فالايجاز عند الشاعر صنعة يحكمها ولا تحكمه.

وهو من جعل حليب الصباح يتثاءب والعصفورة تتمطى والعالم صندوقا أقل من الضياع.. لا يجرب التيه فيه.. بقدرما يبحث فيه عن شيء يحتاجه ولا يجده.. فيصبح في حالة أشبه بالحزن.. يخرج فيها

الشاعر أحيانا من الذاتية للحديث عن مشاكل قومية.. عن الوعي والهوية.. عن أوجاع تتكلس.. عن قناعات ووضعيات نستسهلها.. تلك أوجاع محمد خضر أيضا، ومن هنا يبدأ ارتباكه أمام أفكار تتشرنق وتنتهي في قفص! لأنه لا ينسى لعبة التاريخ والحجارة.. ولا يستطيع لها شيئا. لأن أسنانه

/ مشدودة خلف شفتين مطبقتين/

ولأنه كالجميع، في انتظار حالة غبطة تأتي بها السماء.. أو استدراج الحنين إلى منطقة أخرى.. أقصى قناعاته صنع

/ زوارق ورقية / تكفي إثنين لعبور التيار /

.. ولأننا لا نجيد شيئا

/ سوى القرفصة /

/ نقضي الوقت في شرب شاي / مسبوق بنية البكاء/

ومع ذلك نتوقع الانفراج في أي وقت!.. هذا هو وجع الشاعر، تضارب بين الفعل والنتيجة بين الحلم والواقع بين تحليلنا للواقع وتحليل انتظاراتنا.. هذه الأماني الفردية والتوقعات اللاعقلانية، ينتقل بعدها إلى واقعية فردية أو اجتماعية في باب «مكالمات لم يرد عليها» والمقصود هنا أسئلة أو تساؤلات لم يرد عليها، تركها الشاعر للنهاية عله يجد الإجابة بعد أن طرحها بطريقة أخرى في أبواب أخرى من ديوانه وعاد إليها ليجدها تتقد من جديد بأسئلة الحيرة. ففي «حديث البلكونة» يؤثث قصيدته بمشاهد العولمة والسنما والسياسة في تماسك يحكمه الشاعر فتبدو لك الصور بين الكمبيوتر وأفلام الأكشن المصرية وعبد العزيز مشري شفافة تفضحها العولمة الكولونيالية في صور أشبه بأفلام الواقعية الجديدة في معايشتها لليومي واعتمادها على تفاصيل من الواقع وتوظيفها داخل سياق النص أو الصورة دون أن تزل قدم الشاعر في إسقاط للمعاني داخل القصيدة بل يستعملها من أجل أن تتنفس معه اليومي وحديث العصر وأكبر الأحداث وما يشغلنا أو شغلنا جميعا في وقت ما كحديثه عن تسونامي في قصيدة «الساعة الثانية عشر» أو عن الأنفلونزا الحادة في قصيدة «سيرة الولد» التي يجمع فيها صورا تحدد ملامح من شخصية شبابنا اليوم كالمكوث على الأنترنات والنقاش حول أدونيس.. هذه هي (الواقعية الجديدة في قصيدة النثر) التي يؤسس لها محمد خضر في ديوانه «صندوق أقل من الضياع» وهو يمشي بفتنة الحذر في قصائد الومضة التي تؤثث باب «فراشة ة ة ة» وكاني بالشاعر يطلعنا على أهمية تجربته الشعرية وكيف أنه قد كتب كل الألوان الشعرية في القصيدة الحديثة ليختم بقصيدة «سأم» التي تأخذ شكلا مختلفا عن بقية القصائد.. فهي تحاكي السرد في كتابتها لكن ذلك لا ينقص من شعريتها بفضل إيقاعها الشعري الداخلي والصور التي تؤثث عادة قصائد محمد خضر النثرية وتضع بصمته عليها. ورغم اختلاف شكل القصيدة الذي ينتمي إلى شكل ينتشر عالميا لقصيدة النثر يتراوح في شكله ومضمونه بين الحكاية والشعر فإن المضمون لم يكن مفاجئا لنا فهي منذ عنوانها إلى نهايتها تحكي قصة سأم وغربة وقلق يعيشه الشاعر، خلق منه فلسفة العظمة وجعله لذلك مدعاة للاحتفال.

محمد خضر الغامدي الذي أدخلنا صندوقا أقل من الضياع خرجنا معه بضرورة النظر إلى الأشياء بإيجابية أكثر، بل تحويلها إلى إيجابية مهما كان حجم سلبيتها لأننا هكذا فقط يمكن أن نستمر في التأقلم مع غربة داخلية صنعتها غربة خارجية ذاتية وموضوعية وجعلت من عالمنا حلقة دائرية مفرغة لا مهرب لنا منها إلا بأحلام ساذجة أوأحلام مستعصية. حتى لا

نختنق داخل صندوق الحياة، علينا أن نجيد صنع ثقوب تسمح بدخول أوكسيجين الأحلام.. ولذلك فنحن نستغرب سلبية العنوان الذي اختاره الشاعر لديوانه رغم جماله وقدرته على إثارة التساؤلات وبث الحيرة والبلبلة من أجل فتح أفق أمام القارىء وجعله يبحث عن محتوى يطفئ به نار أسئلته.. **ربما كان** لهذا العنوان إيجابيته التي لا يعرفها غير **محمد خضر** الفيلسوف والذي علينا أن نتخيله وهو **يضع العنوان** ونتبع حركة خياله لنتمكن من إجابة على ما **يمكن أن** يجول في خاطرنا من أسئلة.



الحرّية ومتعلّقاتها في تفكير البشير صفر

جمال الدين دراويل

المقدمة :

ينتمي محمد البشير صفر (ت 1917) إلى الجيل الأوّل من تلاميذ المدرسة الصّادقية التي أسّسها الوزير خير الدين (ت 1890) في سنة 1875 صحبة الفريق الإصلاحي الملتفّ حوله من أجل نقل مشروع الحداثة بما تنطوي عليه من عقلنة في التنظيم وتخطيط في الإدارة إلى المجتمع التونسي، وعملا على بناء روح جديدة وتكوين رأي عامّ يمكّنان من تحوّل الحركة الإصلاحية من مجرّد مجموعة ضغط بلا أساس شعبيّ إلى مرحلة التّشكّل داخل مؤسّسات عصريّة تمتاز بتوجّهها المتجذّر في الهويّة العربية الإسلاميّة من ناحية، والمتشبّع بالمبادئ الليبرالية والانفتاح على التجارب الأروبية من ناحية أخرى، فتكون روحها الثقافية جامعة بين قطبي المعادلة (التجذّر في الهوية العربية الإسلامية والانفتاح على الفكر الإنساني والتجارب البشرية بعيدا عن هواجس الصّراع والدّفاع الغريزي عن الذّات)، كما تكون غايتها وطنية، إيمانا من خير الدّين والفريق العامل معه (*) بأنّ مثل هذه المؤسّسة هي القادرة على مواكبة التحوّلات المتسارعة في المجتمع الحديث، وعلى إنتاج نخب جديدة يعوّل عليها في بناء المستقبل ودخول حركة التاريخ بثقة وتبصّر. ويذكر الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور أنّ البشير صفر بما امتاز به من سيرة مُثلى ونجابة فائقة ومثابرة على البحث والتحصيل، لفت انتباه الوزير خير الدّين الذي اعتنى به وشجّعه ودعاه إلى مائدته مرّات عديدة (1).

فلا غرو أن يعتبر البشير صفر أحد أبرز من تمثّلت فيهم مبادئ التيّار الإصلاحي التونسي الحديث.

كما كانت مدرسة القدّيس لويس (Saint louis) بباريس المؤسّسة التي احتضنته إثر سفره إلى فرنسا ضمن البعثة العلمية الصّادقية الأولى التي أرسلتها الدولة التونسية سنة 1881 لاستكمال طلب العلم والتخصّص في شعبة من شعبه، علما أنّ البشير صفر كان المسؤول عن هذه البعثة والقيّم على شؤونها. وفي هذه المدرسة رضع من لبان الفكر الحديث وتغذّى بفكر الأنوار الذي جاء ليرسّخ قيم العقل والحرّية، ويقاوم التعصّب الديني والاستبداد السّياسي، ويرفض استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، كما تلقّى عن أساتذته في سان لويس مبادئ الثورة الفرنسية 1789 وما أشاعته من قيم الحرية والمساواة والإخاء.

وكان انتصاب الحماية الفرنسية سنة 1881 الحدث الذي غيّر مجرى حياة البشير صفر والبعثة الصّادقية الأولى التي اضطرت إلى العودة في جويلية 1882 قبل استكمال التحصيل العلمي المنشود.

فبينما كانت فرنسا بالنّسبة إليهم مصدر الأنوار ومنبع المبادئ الإنسانية ورمز التقدّم والتمدّن، أصبحت إثر احتلالها لتونس في نفس السنة التي ولّى فيها هؤلاء الشباب وجوههم شطرها لطلب العلم ومعاينة معالم الحداثة والتقدم، مصدر الظلم والاستعلاء وآية الاستغلال والجبروت. ومن ثمّ عزمت هذه النّخبة على محاربة فرنسا بسلاحها المتمثل فيما تلقّوه من علوم ومعارف ومبادئ من الفرنسيين أنفسهم سواء في الصّادقية أو في المدارس الفرنسية، ومن يضرب بالمعنى يقتل به كما قال أحد نقّاد الأدب.

ومن المعاني الحضارية اللاّفته في كتابات البشير صفر مسألة الحرية بما تنطوي عليه من دلالات وما يتعلّق بها من مبادئ كالتسامح والتقدّم.

1) إشكالية الحرّية لدى حركة الشباب التونسي :

تأسّست حركة الشباب التونسي على أيدي النّخبة المثقفة والطّليعة الوطنية التي امتزج في تكوينها عاملان:

1) التيّار الإصلاحي التونسي الذي تزعّمه الوزير خير الدّين باشا وكان أبرز ما تمخّض عنه نظريا كتاب «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك» الصادر سنة 1867 والمتمحور حول معالجة مسألة الحرّية في مستوييها الفردي والجماعي وتحليل ما يمكن أن تجنيَه الدولة في المجتمعات العربية الإسلامية - على غرار الدولة الأوروبية - من دوحة الحرّية، كما كان من الثمار العمليّة لهذا التيّار تأسيس المدرسة الصّادقية سنة 1875 ذات التوجّه التحديثي والمنزع الليبرالي ومنها تخرج أعضاء حركة الشباب التونسي ومن رموزهم البشير صفر.

2) الحضارة الغربيّة والمبادئ الليبرالية عامّة، والمثل العليا للحرّية والمساواة والإخاء التي كانت أبرز ما بشّرت به الثّورة الفرنسية خاصّة.

وبناء على ذلك كانت مسألة الحرية وقضية **التحرّر** ورفع الظلم والاعتداء المسلّطين على **الشعب التونسي** ورفع الصّوت بالدّفاع عن حقوق هذا الشعب ضمن مجلس نيابيّ منتخب، من أهمّ المطالب التي **أعلنت** عنها حركة الشباب التونسي في البرنامج **المعروض في** العدد الأوّل من جريدة «التونسي» (Le Tunisien) الصّادر بتاريخ 7 فيفري 1907 (2)، علما أن هذه الجريدة جعلت الدّفاع عن حقوق الأهالي وحرياتهم شعارا لها.

وفي مقال له بجريدة التونسي عنوانه «تونس والدّستور» تساءل عبد الجليل الزّاوش أحد مؤسّسي حركة الشباب التونسي وأبرز من اختصوا في معالجة المسألة الاقتصادية في تونس (**) «كيف يحرم التونسيون من الحقوق الأساسية التي يتمتّع بها مواطنو كلّ الدول المتمدّنة... وإنّ واجب فرنسا مهد الحرية ورائدة الحّق أن تأخذ مبادرة هذا الإجراء التحرّري» (3).

أمّا البشير صفر فقد طرح في إطار التقرير الذي **قدّمه** حول الأوقاف، في مؤتمر شمال إفريقيا المنعقد بباريس **في** أكتوبر 1908 السؤال التالي «**حرّية ومساواة وعدالة، هل** هذه مطالب مشطّة بالنسبة إلى فرنسا الجمهورية» **(4) التي** تأسّست لحماية الحرّية والدّفاع عن **حقوق الإنسانية(5)**. وكانت هذه التساؤلات المتعلّقة **بمسألة التحرر والحرية** تعبّر عن جوهر موقف الشباب التونسي الذي **مثّله في هذا** المؤتمر مندوبون أبرزهم البشير صفر.

والملاحظ أنّ البشير صفر أسّس **لهذه المطالب** التي تضمّنها تقريره المقدّم **في مؤتمر إفريقيا الشمالية،** بمجموعة من المقالات التي نشرها **بجريدة الحاضرة** قبل تاريخ المؤتمر بعشر سنوات تقريبا **(1889)** :

(مقال حقوق الأمم فيفري **1889 / مقال الدول (4** حلقات) فيفري، مارس، أفريل **1889**).

ولم يكن تناول البشير صفر لمسألة الحرية **تناولا عامّا** أو غائما أو تقليديا، بل ألفينا الرجل **في مقالاته يتناول** المسألة بعقلية حداثية ضبطت للحرّية **مفهوما واضحا** يصدر عمّا أفرزته تطوّرات الفكر الحديث، **وعالجت**

منطوياتها ومتعلّقاتها على المستويين الفردي والجماعي، بالانطلاق من الاجتماع الإنساني المدني، ودونما ركون للطرح التقليدي الذي شدّد على علاقة الدولة بالدين والأمّة، مقلّلا من ماهيتها السّياسيّة ومرجّحا ماهيتها الثقافية والعقائدية وما ترتب على ذلك من اعتبار العلاقة بين الحاكم والمحكوم (الراعي والرعية) علاقة تحدّدها وشائج العاطفة الدينية لا مستلزمات العقد الاجتماعي المدني، الأمر الذي أحدث خلطا ولُبسا بين الحدود الفكريّة في تاريخ الثقافة العربيّة الإسلامية.

2) مفهوم الحرّية لدى البشير صفر :

عالج البشير صفر إشكاليات الحرية على المستوى الفردي أوالشخصي فاعتبر أنّ حقيقة الحرية الشخصيّة تتمثّل في اقتدار كل أحد على فعل ما يريد فعله، على أن لا يضرّ فعله بالغير أو يكون ممنوعا بالقوانين التي لا تمنع إلاّ الأعمال المضرّة بالهيئة الاجتماعية، وأنّ أفراد المجتمع كلّهم سواء أمام القانون، فلا امتياز لأحد على غيره إلا بعلمه وفضائله (6) مذكّرا بما أورده الوزير المصلح خير الدين باشا في تعريفه للحرّية الشخصية ضمن كتابه «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك(7). ورأى صفر أن هذا المفهوم العامّ يتفرع إلى :

- حرية الأفكار
- حرية النشر (الطبع)
- حرية التعبير (إلقاء الخطب) (8)

وبناء على ذلك صدع دون مواربة بأنّ «الناس أحرار ولا شيء أجمل من حرية الأفكار» (9). وهذا ما دعاه في مستوى الممارسة إلى توجيه النقد اللاّذع للسلطنة العثمانية على الرّغم من موالاته البيّنة لها، إذ اعتبر أنّ «استبداد السلاطين فيها واعتمادهم على غير ذوي الكفاءة من أقوى عوامل انحطاطها... وهو الحائل الأعظم دون ترقّيها» (10).

كما لم يخش في خطابه الشهير بالتكيّة في 24 مارس 1906 أن يوجّه لنظام الحماية الفرنسية، بحضور مقيمه العامّ ستيفان بيشون (Stephen Pichon) تهمة التسبّب في حالة الفقر التي عليها الأهالي، منبّها إلى أنّه لا يكفي السّلطات الاستعمارية الاقتصار على تخفيف الفاقة بل ينبغي القيام بدراسة جدّيّة وإجراءات عملية للوقاية من ذلك عن طريق التوقّف عن سلب الأراضي الفلاحية والأوقاف، والاستغناء عن العمالة التونسية، ومزاحمة الصناعات التقليدية والعمل على القضاء عليها بإغراق السّوق بالبضائع المستوردة من فرنسا خاصّة وأوروبا عامة بدل تطويرها وجعلها قادرة على مواكبة التطوّر الصناعي المتسارع (11).

أمّا على المستوى الجماعي، فقد نادى البشير صفر بأنّ :

- للأمّة أن تراقب أعمال المسؤولين وتناقشهم في تصرّفاتهم المخالفة للقوانين.
- لا نبلاء ولا سراة ولا امتياز في الطبقات.
- لا تبّاع الوظائف العمومية ولا تورث أبا عن جدّ.
- لا يمتاز أحد من الأمّة على غيره في الحقوق العمومية.
- التّصرف بيد الأمّة وهي تدبّر مصلحتها بنفسها والملك ووزراؤه مسؤولون عن أعمالهم أمام الأمّة ووظيفتهم منحصرة في تنفيذ ما يقرّره مجلس النوّاب من القوانين (12).

وتنطوي هذه المطالب على رغبة من البشير صفر في أن يكون الشعب التونسي على الصعيدين الفردي والجماعي متمتّعا بالحريات والحقوق في كنف نظام دستوري مُعبّر عن إرادة هذه الشعب وعن آماله وطموحاته إلى مناخ «تصان فيه الحقوق الشخصية والعمومية» (13) وينهض فيه الشعب للتقدّم والتمدّن واكتساب مقومات القوّة المعرفية والاقتصادية باعتبارها من الدعائم الأساسية لأيّ شعب يروم الاستقلال والدخول بثقة وتبصر في معترك العصر ويكون قادرا

على الإسهام في صنع حركة التاريخ التي لا تتعامل مع لغة دون لغة أو مع جنس دون جنس أو مع ديانة دون ديانة بل تتعامل مع النّاس جميعا.

ولمّا كانت كلّ معالجة لمسألة الحريّة في المستوى النظري، وكلّ دعوة لها في الواقع تستوجب التعرّض إلى مفاهيم لا يستقيم البحث في مسألة الحرية ولا يكتمل إلاّ بتجليتها باعتبارها من متعلّقات الحرية التي لا تنفصل عنها كالتسامح، وحقّ الاختلاف والتوق إلى التقدّم نحو الأفضل وغيرها من المفاهيم التي اعتبرتها عديد الدّراسات منطوية أصلا ضمن مفهوم الحرية (14)، جاز لنا أن نتساءل عن تناول البشير صفر مفهومي التسامح والتقدّم في صلتهما بالحرّية؟

3) الحرّية والتّسامح :

إنّ كلّ دراسة للحرّية هي دعوة إلى التسامح، وكلّ دعوة إلى التسامح هي تأكيد لحقوق العقل الذي اعتبره ديكارت أعدل الأشياء توزّعا بين النّاس (15)، بما يدعو إلى القول إنّ المعرفة موزّعة على عقول الجماعة البشرية، ولا يمكن لفرد أو لثقافة ادّعاء امتلاك المعرفة الكلية وقديما قال التوحيدي «والعقل بأسره ليس لواحد منّا».

ومن ثمّ يغدو التسامح، لا مجرّد قيمة أخلاقية فحسب، بل من مستلزمات الحكمة العقلية والاجتماعية والسّياسيّة التي تحتّم الاعتراف بالآخر بالنّظر إلى كونه شريكا في الإنسانية وبالتالي شريكا في العقل وفي المعرفة. فالإنصات لآرائه وإتاحة الفرصة له للمشاركة الفكرية ثراء للمعرفة، كما أنّ فتح مجال المشاركة أمامه في سائر المجالات هو السبيل الوحيد للتحوّلات الاجتماعية السّلميّة والتقدّم إلى الأفضل بأن تتراكم المكاسب ولا تتراجع ويكتمل البناء ولا يتناقص. ولا يكون ذلك قابلا للتّحقق في مواقع الوجود الفعلي إلاّ بالمحافظة على طاقات المجتمع وقواه وحشدها للفعل البنّاء المثمر، لأنّ بناء المجتمعات لا يكون إلاّ جماعيّا ومتواصلا.

ولقد كان الوعي بهذه الحقائق الفكرية وراء تناول البشير صفر لمسألة التسامح تناولا مبكّرا وعميقا، تجلّى من خلال معالجته نظريا، ومن خلال مواقف عملية أقامت الدّليل على سعة أفق تفكيره، وبعد نظره، ومنزعه الإنساني المتّزن.

وهو ما جعل مسألة التسامح مسألة مركزيّة تعرّض لها البشير صفر في كل مؤلّفاته وعديد مقالاته (***).

ففي مقال «الرقيق في بلاد الإسلام» الذي نشرته الحاضرة في ديسمبر 1891 أعلن البشير صفر أنّه ممن «لا تأخذهم في الحق لومة لائم ولا يصدّهم عن الإصداع به اختلاف المذاهب والأديان» معتبرا أنّ التفرّق والشقاق الحاصل بين أصحاب المذاهب داخل الدين الواحد، أو بين أصحاب الديانات المختلفة راجعان إلى «التّشبّث بالسفاسف الشخصيّة والمناقشات المذهبيّة» (16)، مشدّدا على أنّ «التسامح إحدى خصائص الإسلام» (17) وأنّ الذين يرمون الإسلام بالتعصّب والقساوة إنّما يصدر موقفهم عن جهل أو عن سوء طويّة (18)، مذكّرا أنّ غير المسلمين تمتّعوا بالحظوات والنعم التي خصّهم بها الخلفاء من بني أميّة وبني العبّاس والفاطميين وصولا إلى العثمانيين الذين يعيش تحت رايتهم النصارى واليهود والأرمن في ظلال من الأمن، محترمين في أملاكهم وأوقافهم وكنائسهم يتولّون وظائف سامية، وتؤدّى لهم مراسم السلام العسكري بصفة رسمية (19)، وخلص إلى أنّ هذه الخصائص تدعو إلى الوفاق والتّقارب وتحول دون الاستمرار في التباغض والتدابر الذي يصل إلى تخوم الصراع أحيانا، ويتجاوز هذه التخوم إلى القتال الفعلي الذي يؤخرّ ولا يقدّم ويهدم ولا يبني، أحيانا أخرى.

وعلى مستوى المواقف العمليّة تعامل البشير صفر مع عدّة أحداث داخلية وخارجية بروح من التسامح عالية، ونظر إلى الأمور فسيح، ومنزع في التحليل جامع غير مفرّق. ففي مقال مطوّل له بالحاضرة (20) بعنوان «غدر قبيح» استشنع ما حصل للرّحالة الفرنسي الإسباني الأصل المركيز دي موريس (Marcus de Maurès) الذي تعرّف عليه البشير صفر وأعجب بآرائه

المتّزنة، فنزل عليه خبر قتله في الصحراء الجزائرية نزول الصاعقة وقابله بالاستنكار معتبرا القتلة من الخونة اللّئام الذين احترفوا الحرابة (قطع الطريق) والسّلب والنّهب، لا سيما أنّ المركيز لم يكن محاربا أو قاصدا إلى سوء، بل كان رحّالة باحثا. وانتهى في مقاله إلى أنّ النخوة العربية والكرامة الإسلامية بريئة من هؤلاء القتلة وممّا جاؤوا به من خيانة ما بعدها خيانة وما أتوه من عار ما وراءه عار، فلهم الخزي في الدّنيا ولهم في الآخرة عـــذاب عظيم (21).

وبخصوص المسألة الأرمينية التي طرحتها أنقلترا وفرنسا أواخر القرن 19م إذ اعتبرتا الأرمن أقلّية مسيحيّة مضطهدة من قِبل العثمانيين، بحثا منهما عن ذرائع تمكّن من الإسراع بالإجهاز على الرّجل المريض (الدولة العثمانية) وتقاسُم تركته، وجدنا البشير صفر يخصّ هذه المسألة بمقالين متتابعين في الحاضرة(****) وبمقال ثالث في جريدة La Dépêche tunisienne(*****) معتبرا أنّ المسألة سياسيّة لا صلة لها بالدّين وتعاليمه، وأنّها تعود إلى موالاة الأرمن لأنقلترا وتعاملهم مع رجالاتها ومساندتهم لسياستها وهي التي تبحث عن مبرّرات لتدخّل عساكرها في مصر وفي ولايات عثمانية أخرى تمهيدا لتنفيذ مخططها الاستعماري الواسع، مشدّدا على أنّ الأرمن عاشوا في كنف العثمانيين حوالي ستّة قرون ولو كانت النيّة متّجهة إلى إذائهم أو استئصالهم لما بقي لهم أثر في مختلف أراضي الدولة العثمانيّة، وبيّن أنّ وقائع التاريخ تدلّ أنّهم عاشوا خلال هذه الحقبة الطويلة لهم ما للمسلمين، يتمتّعون بكلّ الحقوق دونما نظر إلى دينهم أو مذهبهم.

وممّا تقدّم يتبيّن أنّ التسامح مع الآخر المخالف كما رآه البشير صفر هو وجه من وجوه الحرّية التي لا معنى لها ما لم تكن حالة جماعيّة وروحا تسري في المجتمع الإنساني، لتكون مقوّما من مقوّمات الشخصية الفردية للإنسان ومقوّما من مقوّمات البناء الإنساني العامّ في ذات الوقت.

وإنه لا سبيل إلى الازدهار والتقدّم ـ حسب صفرـ إلاّ إذا عمّت الحرّية التي بها تنمو الشخصية الإنسانية وتزدهر فتنشط قواها وقدرتها على الفعل البنّاء المثمر، فينعكس ذلك على حركة التمدّن والتّحضّر التي يعتبر الإنسان محورها الذي تدور حوله، كما يعدّ منطلقها وغايتها.

وهنا يحضر مفهوم التقدّم في صلته بالحرّية.

4) الحريّة والتقدّم :

في مقال له بالحاضرة وسمه بـ «أسباب النجاح» (22) حلّل البشير صفر كيف يؤدّي التخلّق بأخلاق الحرية والعدل، وتمكّنهما في النفس الإنسانية إلى أن يتوطّن الفرد -وكذا الجماعة- على «عدم التنازل عمّا له ولا إهمال ما عليه فيتّجه بفكره إلى رياض المعالي ومنازل الغوالي فيجدّ لاقتطاف أزهار السعادة والتوسّد على بساط النّعيم». ففي مناخ الحرية التي لم تنفصل في تحليل البشير صفر عن المسؤولية تنطلق المواهب وتنمو القوى وتكبر الهمم وتتفتّح القرائح، فيقبل الناس على مزاولة العلوم والمعارف وتعلّم اللّغات، ويستثمرون بأقصى قدر ممكن طاقاتهم في البحث والنّظر والتواصل مع الآخر الثقافي أخذا وعطاء وصولا إلى أعلى درجات التمدن والتحضر المتاحة، فيضربون بسهم وافر في الارتقاء إلى أعلى درجات القوّة والعمران إذ الإقبال على العلم والحرص على التغذّي بلبان المعارف «يحلّ أبناء الوطن من التقدّم قصورا شاهقة المباني ويثمر فيهم بعون الله غرس الأماني» (23). ومن ثمّ يأخذ توقهم إلى الأفضل طابع الاستمرار والتواصل فتتحقّق في حياتهم علاقة التغذية المتبادلة بين الحرية والمعرفة. فكما تساهم روح التحرّر في التوق الدّائم إلى الانفكاك من الأطر المغلقة التي تضعها التقاليد أو تفرضها سلطة دينية أو سياسة وفي مزيد الإقبال على العلوم والمعارف والبحث والتسآل، فالمعرفة والتربية يحرّضان بدورهما على الحرية والتحرّر ويسندانها ويوسّعان في أفق نظر الفرد والجماعة ويمكّنان من فهم الحاجة إلى قواعد التسامح، وينمّيان الطاقات الفردية والجماعية، ويتيحان

توخّي الاختيارات المعقولة المرتكزة إلى التحليل العميق والنظر الدّقيق والرغبة في المشاركة الفعلية في البناء وبذلك يتاح للمجتمع أن ينخرط في حلبة السباق الحضاري بثقة وتبصّر.

وفي هذا السيّاق اندرجت سلسلة مقالات البشير صفر حول التحوّلات الاجتماعية والسّياسية في التاريخ الحديث لعدد الدول الأوروبية (فرنسا / انقلترا / ايطاليا / النمسا)، لينتهي من خلالها إلى أنّ التقدم الحاصل في هذه الدول لم يتحقق إلا بسبب «التشبث بأذيال الجمهورية واحترام حقوق الرعية» (24).

الخاتمة :

لقد ظهر اهتمام البشير صفر بإعطاء جهود المصلحين الرّواد طابع الاستمرار والتطوير بصفة مبكّرة وتجسّمت جهوده في سبيل ذلك في تأسيس جريدة الحاضرة سنة 1888 وتأسيس الجمعية الخلدونية سنة 1896 وجمعية قدماء الصّادقية سنة 1905 وتكية العجز سنة 1906 والمدرسة الفلاحية الرّائدة بالانصارين سنة 1901 التي أراد من خلالها إعداد اليد العاملة الفلاحية المتخصّصة التي تكون قادرة على إحداث التحوّل المأمول في القطاع الزراعي باعتباره القطاع الحيوي والأساسي الضامن للأمن الغذائي، إلى جانب إشرافه على جمعية الأوقاف التي حققت على يديه تطّورا كبيرا وأنجزت أعمالا جليلة. كما كان حاضرا في معظم اللّجان التي انعقدت لإصلاح التعليم الزّيتوني والصّادقي، بما يبيح القول إنّه كرّس حياته لخدمة بلده ووضع القواعد الأساسيّة للتحرّر الفكري والبناء الاقتصادي المحقق للاكتفاء والاستقلالية. ولم تمنع قيود الوظيفة الإدارية السامية البشير صفر الذي عيّن عاملا على سوسة سنة 1908 عن الإصداع برأيه فيما يتعلّق بتجاوزات نظام الحماية بأسلوب متّزن وفكر معتدل وروح وطنيّة عالية جعلته يقف مواقف صارمة لخدمة وطنه والارتقاء بمستوى أهاليه، فاستحقّ أن يعدّ أبا النهضة التونسية الثاني بعد خير الدين والوريث الفعلي للمدرسة الإصلاحية التونسية التي مثّلت الأرضية التي عليها تأسّست لاحقا الحركة الوطنية التونسية التي خاضت معركة الحرّية والتحرير وانتهت إلى بناء الدولة الحديثة المستقلّة.

الهوامش والاحالات

*) سالم بوحاجب / بيرم الخامس / محمد السنوسي ...
1) ابن عاشور (محمد الفاضل)، تراجم الأعلام، الدار التونسية - تونس 1970 ص 199.
2) (Le tunisien) Notre programme، 7 fevrier1907
3) Ibid، 27 Aout 1908
4) قرين (أرنولد)، العلماء التونسيون، بيت الحكمة قرطاج تونس 1995 ص 269.
**) عبد الجليل الزاوش (1873 - 1947)، من رموز حركة الشباب التونسي وأكثرهم اهتماما بالمسألة الاقتصادية في تونس، تولى عدّة مناصب : عامل سوسة 1917 (إثر وفاة البشير صفر)، 18 ماي 1934 شيخ مدينة تونس، 7 نوفمبر 1934 وزير القلم، أفريل 1936 وزير العدل واستقال منها بدعوة من المنصف باي
5) جريدة الحاضرة 16 أفريل 1889 مقال الدول (4).
6) الحاضرة 5 فيفري 1889 مقال حقوق الأمم.
7) التونسي (خير الدين)، أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، بيت الحكمة قرطاج تونس ج 1 ص 191
8) الحاضرة، المصدر نفسه.

9) الحاضرة 19 مارس 1895، مقال «عود وإيضاح».
10) الحاضرة 31 ديسمبر 1895، مقال «دولة آل عثمان (2)».
11) المحجوبي (على)، جذور الحركة الوطنية التونسية، بيت الحكمة قرطاج 1990 تونس ص 135 - 136.
12) مقال «حقوق الامم» المصدر نفسه.
13) الحاضرة، 30 أفريل 1889 مقال «العدالة»
14) Gusdorf (Georges)، la signification humaine de la liberté، Paris، Payot 1962 p197
15) ديكارت (ريني)، حديث الطريقة، ترجمة وشرح عمر الشارني، دار المعْرفة للنشر تونس 1987 ص 25.
***) انظر كتاب مفتاح التاريخ/ الجغرافيا عند العرب / والمقالات المشار إليها سالفا / ومقال l'islam tolérant، la dépêche tunisienne، 4 mai 1905.
16) الحاضرة، 4 فيفري 1896، مقال «المضحكات المبكيات».
17) صفر (البشير)، الجغرافيا عند العرب، نشأتها وتطوّرها، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان 1984 ص 53.
18) صفر (البشير)، مفتاح التاريخ -مطبعة النهضة تونس 1928 ص 64
19) La dépêche tunisienne، Ibid، l'islam tolérant
20) الحاضرة، 23 جوان 1896، مقال «غدر قبيح».
21) المصدر نفسه.
****)الحاضرة 16 جويلية و6 أوت 1895 «المسألة الأرمينية»
*****) Ibid، L'islam tolérant
22) الحاضرة 22 جانفي 1889.
23) الحاضرة 22 جانفي 1889 مقال «أسباب النجاح».
24) الحاضرة 16 أفريل 1889 مقال «الدول (4)».

حقوق الأمم (*)

محمد البشير صفر

لاشك أن مجالس الأمّة بأوروبا وخصوصا مجلس النواب الفرنسي ، وماورويناه أخيرا عن (هافاس) (1) من انتخاب ولاية السين للجنرال بولانجي (2)، من شأنه ان يبعث بفكر بعض القرّاء إلى البحث عن معنى مجلس النوّاب ومبنى الانتخابات، فرأينا من المناسب أن نأتي بشيئ في هذا المقام، ونخصّ بالذكر الأمّة التي من نبراس حرّيتها استنارت الأمم الأوروبية، والتاريخ أعظم شاهد على مانقول :

كانت فرنسا وبقيّة الأمم الأوروبية (ما عدا انقلترا) قبل سنة 1789 تئنّ تحت نير العبودية واستبداد الملوك، وكانت الأمّة الفرنسية منقسمة إلى ثلاث طبقات الرؤساء و القسّيسون وبقية الشعب، وكان القسمان الأوّلان في رغد من العيش، ويحسبونه ضربا من الإنعام يحملون على عاتقه عبء الضرائب وجميع الأشغال وخصوصا الرؤساء فإنّهم كانوا يرتكبون الشطط في معاملتهم لمن سواهم ولا يراعون، فيها إلاّ ولا ذمة، وهؤلاء النبلاء (لانوبليس) هم ذرّية رؤساء المسحيين الذين باشروا الحروب الصليبية، أو الذين أنعم عليهم الملوك بألقاب شرفية مثل الكونت والبارون والدوك والمركيز وغير ذلك ممّا جعلهم ممتازين عن الجمهور ، ودامت وطأتهم على القوم في ظلمات الجهل، لكن لم تلبث المعارف أن انتشرت في الأمّة وتوفّرت في أفرادها أسباب الاستعداد لنوال حظّهم من السعادة، وظهر إذ ذاك في أفق الوجود عقد من كواكب الفلاسفة فأخذوا على أنفسهم مقاومة الاستبداد وإنارة البصائر وإعلام الجمهور بما له وما عليه، وكان في مقدمتهم العلامة (مونتسكيو) (3) الشهير لدى الإفرانج اشتهار ابن خلدون(4) في البلاد الإسلامية، فجال بأغلب الممالك وتأمّل في قوانين الأمم وعوائدهم وأسباب تفاوتهم في النمو والعمران، وجمع نتائج أفكاره في كتاب نفيس جدّا سمّاه (روح الشرائع) قسّم فيه الدول إلى ثلاثة أنواع ملكّية مطلقة وملكية مقيّدة وجمهوريّة، واختار الملكيّة المقيّدة بالصفة التي كانت عليها انقلترا لذلك العهد، فشاعت هذه الأفكار في الأمّة وتشوقّت النفوس إلى الحرية وإحراز حقوقها الطبيعية، وصادف هذا التيّار سوء تصرّف الملك لويز الخامس عشر (5)، وسفه حاشيته واشتداد وطأته على الرعية وإهمالهم المصالح وانعكافهم على الشهوات واقتصار هممهم على المثول يوميا بين يدي الملك والانكباب على اللعاب ومغازلة الكواعب والتبذير والإسراف، فنشأ عن ذلك خلل عظيم في الإدارة واستيلاء الأنقليز على مستعمرات فرنسا

* جريدة الحاضرة 5 فيفري 1889 والملاحظ أنّ المؤلف يقصد حقوق الإنسان

بالهند وغيرها من البلاد، حتى أن الملك كان متوقّعا تدحرج ملكه، وكثيرا ما كان يقول لإحدى صاحباته : «هذا العزّ لا شك يدوم ما دمت حيّا» فتقول له « بعدنا الطوفان» يعني نخلع العذار الآن وما علينا فيما يأتي بعدنا من تقلبات الزمان، فتهيأت بذلك أسباب الثورة الشهيرة التي وقعت على عهد خلفه الملك لويز السادس عشر (6) حين نشطت الأمّة من عقالها، وطالبت الملك بحقوقها حتى آل الأمر إلى ثورة الشعب وانتصارهم على رؤساء وعساكر الملك وافتكاكهم لسجن البستي الذي كان غاصّا بأفواج المظلومين وذلك في 14 يوليو سنة 1789 (21شوال 1203) وخلعهم الملك ثم قتلهم إيّاه عندما حاول الفرار والاستعانة بجنود صهره ملك النمسا على البطش بقومه ورفض المبادئ الجميلة التي عاهدهم عليها جبرا، وتأسست الجمهورية الأولى، وزال امتياز النبلاء، وتنكّست راية الاستبداد، وخفق علم الحرية والعدل والمساواة، ولا يقع امتيازات بينهم إلا لما فيه مصلحة العموم. حقوق الإنسان الطبيعية هي الحريّة والأمن على المال والعرض ودفع الجور والاعتساف والحرّية هي اقتدار كلّ احد على فعل مالا يضرّ بالغير، ولم يكن ممنوعا بالقوانين والقوانين التي لا تمنع إلا الأعمال المضرّة بالهيئة الإجتماعية ولا يمكن لأحد أن يمنع ما لم تمنعه القوانين، ولا أحد يُجبر على فعل ما لم تأمر به الشرائع والناس كلهم سواء ولا امتيازلأحد على غيره إلا بعلمه وفضائله والناس أحرار في أفكارهم ومن أنفس حقوق الإنسان أن يثبت أفكاره بالطبع أو الكتابة أو إلقاء الخطاب لكن بشرط أن لا تكون الأفكار مخلّة بالنظام والقوانين لا بد لها من جنود يذبّون عن حوزتها، وهذه الجنود إنّما تؤسّس لحفظ النظام لا لتستعمل في مصالح رؤسائهم الشخصيّة.

- للأمّة ان تراقب أعمال المأمورين وتناقشهم في تصرفاتهم المخالفة للقوانين.
- لا نبلاء ولا سراة ولا امتياز في الطبقات.
- لا تباع الوظائف العموميّة ولا تورث أبا عن جدّ.
- لا يمتاز أحد من الأمّة على غيره في الحقوق العمومية.

وأعظم من ذلك هذه العبارة الّتي اتخذتها جميع الدول الأوروبية أساسا في حكوماتها وهي : «إن التصرف الحقيقي بيد الأمّة، وهي تدبّر أمر مصلحتها بنفسها، بحيث حصل انقلاب عظيم في هيأة المملكة، وصار الملك و وزراؤه مسؤولين عن أعمالهم أمام الأمّة وأصبحت وظيفتهم منحصرة في تنفيذ مايحّرره مجلس النواب من القوانين، ولذلك أنكر هذه المبادئ جميع ملوك أوروبا لذلك العهد وتألّبوا على الأمّة الفرنسية لإطفاء نور الحرّية وإعلاء كلمة الاستبداد فانتصرت على جميعهم، واستمرّت على مقاومتهم خمسا وعشرين سنة، ثمّ حاول شارل العاشر(7) ولويز فيليب(8) التعرّض لحقوق الأمّة فخلعتهما الأمّة من الملك، ونفتهما من البلد وانبعثت أشعّة الحرية إلى جميع الممالك فاهتزّت لها النفوس وثارت الأمم على ملوكهم في أثناء هذا القرن، ولم يَسَعْ أولئك إلاّ أن انقادوا لمطلب رعاياهم، فأضحت تلك الأمم على ما ترى من القوة ومن حسن الانتظام.

وحيث إنّه لا يمكن لجميع أفراد الأمة أن يباشروا مصالح الدولة ومراقبة أولي الأمر اقتضى الحال أن ينتخب رجال ينوبونهم في القيام بهذا الشأن فظهرت بذلك مجالس النواب ، وتسمّى أيضا مجالس الأمّة، ويوجد بفرنسا، وكثير

من الممالك المقيّدة، مجلسان وهما: مجلس الأمّة ومجلس الشيوخ(السيناة) ومجموعهما يعرف بالبرلمان ووظيفتهما تحرير القوانين، والمحافظة على حقوق الرعية ومراقبة الوزراء والعمّال ، وإلزام الملك أو رئيس الجمهورية و وزرائه بالوقوف عند حدّ الشرائع فلا يصدرون أمرا مهمّا إلا بعد موافقة المجلسين، كلّ ذلك غيرة على الحقوق، و دفعا للجور الاعتدائي الناتجين بالطبع عن الرئاسة وإطلاق اليد في التصرف :

والـظلـم من شيم الـنفـوس ... فـإن تجد ذا عفّـة فلعلّـة لا يظلـم (9)

وعلّة وجود العدل بأوروبا هي مراقبة الجرائد ونّواب الأ مّة لأعمال من بيدهم مقاليد الأمور، فلا يقدم أحدهم على اهتضام حقوق الرعية من دون أن يعرّض بنفسه للفضيحة والعزل.

ولذلك ترى الوزراء يلقون الخطب الفصيحة بمجالس الأمّة يبرهنون على حسن تصرفهم، ويلتمسون من النواب أن يصرّحوا باعتمادهم عليهم وثقتهم بهم، كي يمكنهم الاستمرار على مباشرة وظائفهم، فإن عارضهم أغلب النواب في تصرفاتهم كان دليلا على عدم رضى الأمّة بأعمالهم واضطرّوا إلى الاستعفاء، وهذا هو السبب في سقوط الوزارات، نعم إذا عارض المجلس في أمر جلل كزيادة الضرائب لمصلحة عموميّة أو تقوية الجنود أو غير ذلك من المصالح المهمّة كان للملك أو لرئيس الجمهورية أن يأمر بانحلال مجلس النواب بعد استشارة(السيناة) وتنتخب الأمّة نوّابا آخرين، فإن كان هؤلاء على رأي من قبلهم دلّ ذلك على عدم ميل الأمّة لمشروع الحكومة فتسقط الوزارة ويكون القول الفصل للمجلس الجديد. ومجلس النوّاب مؤلّف من ستمائة عضو تقريبا تنتخبهم الأمّة لمدّة أربع سنين ولكلّ منهم مرتّب سنوي قدره تسعة آلاف فرنك، ويشترط في المنتخب (بفتح الخاء) أن لا يكون عمره أقلّ من خمس وعشرين سنة، وأن يكون ممتّعا بحقوقه السياسيّة والمدنيّة، ولم يصدر عليه حكم يُشِين عرضه، وهذه الشروط تنطبق أيضا على المنتخبين (بالكسر) ما عدا العمر فلا يكون أقلّ من إحدى وعشرين سنة، أمّا العساكر والضبّاط فلا ينتخبون ولا يُنتخبون وكلّ ولاية من المملكة تنتخب عددا من النواب مناسبا لعدد سكانها. وفي الغالب يكون لكل مائة ألف من السكان نائب يدافع عن حقوقهم: وكيفيّة الانتخاب هي: انّه لمّا ينتهي أمد الأربع سنين أو يحصل فراغ في المجلس بموت أحد النواب أو عزله يقع إعلان ذلك بطريق الجرائد، وتستدعى الأمّة بتمامها إن كان الانتخاب عامّا أو سكان الولاية التي مات نائبها إن كان خاصا لانتخاب من يعتمدونه في الدفاع عن مصالحهم، وإذ ذاك يبتدئ الهرج ويكثر اللّغط في المجامع فترى المترشحين للانتخابات يصرفون أموالهم في نشر الإعلانات العديدة بجميع أنحاء الولاية، ويلقون الخطب على رؤوس الملإ يعدون الأمّة ويمنّونها ويبيّنون لها مناهجهم السياسية فيقول أحدهم : ياقوم إذا انتخبتموني دافعت عن حقوقكم، وطلبت تخفيض الضرائب عنكم، وسعيت في استجلاب الثروة والسعادة إلى ناديكم، وأنا جمهوري المذهب، إلى غير ذلك، ويقول الآخر: يا قوم إذا اخترتموني طلبت تخفيف الخدمة العسكريّة عنكم، وعارضت في إرسال أبنائكم إلى البلاد البعيدة حيث يهلكون بالحمّى أو بأسلحة الأعداء، وأنا أنتمي إلى حزب الملوك ، إلى غير ذلك، فتنظر الأمّة في أقوال هؤلاء الرجال حتى إذا وقع اجتماع المنتخبين (بالكسر) في المجالس البلدية رقّم كلّ منهم اسم من يراه أوفق لمشربه السياسي ومصلحته الذاتية على ورق توضع في وعاء مخصوص، ثم تفتح تلك الورقات، ويكون الفوز لمن حصل على أغلبية الأصوات، هذه هي الأساسات التي انبنت عليها جميع الحكومات الأوروبية (ما عدا الروسيا والباب العالي) ولا

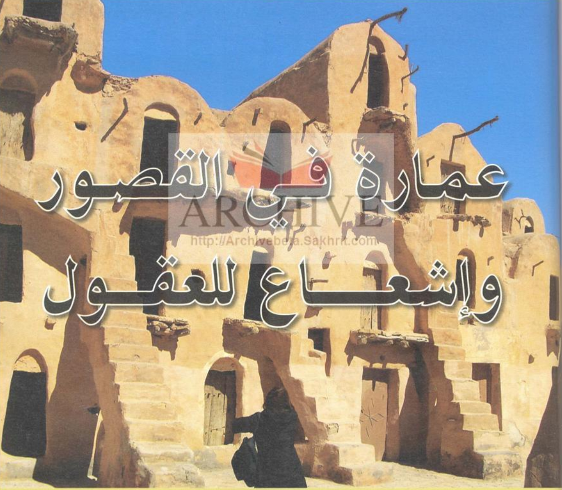
نريد مقابلتها بما هو جار في الممالك الإسلامية، لأن ذلك خروج عن الموضوع، ولأنّ الأمر معلوم لدى الجميع، وإنّما نقول إنّ هؤلاء الأمم أوجدوا ما كان مفقودا، ونحن أهملنا ما لم يزل ولن يزال بإذن الله موجودا.

الهوامش والاحالات

1) هافاس، وكالة أخبار فرنسية. وتعتبر وكالة فرانس براس الحالية امتدادا لها.
2) سبق التعريف به في امقال رقم (2).
3) مونتسكيو مفكر وكاتب فرنسي (1755-1869)من كتبه الشهيرة «روح القوانين».
4) عبد الرحمان ابن خلدون (732/ 1332-808/ 1406) المفكر وعالم الاجتماع التونسي انظر : محمد محفوظ: تراجم المؤلفين التونسين ج2 ص 211-223.
5) لويس الخامس عشر حكم فرنسا من سنة 1715حتى سنة 1774.
6) لويس السادس عشر ملك فرنسا (1774 - 1791) حكم عليه بالإعدام.
7) شارل العاشر، حكم فرنسا من سنة 1824 حتى سنة 1830 في عهده تم احتلال الجزائر (1830).
8) لويس فيليب الأول، تولى الحكم من سنة 1830 حتى 1850.
9) البيت لأبي الطيب المتنبي، انظر الديوان، ص 571، ط دار صادر بيروت (د- ت).



تطاوين



عمارة في القصور وإشعاع للعقول

أحمد التوهامي بوطبّة
منصور بوليفة
الهاشمي الحسين

تقديــم جغـــرافـــي :

تقع جهة تطاوين في الجنوب الشّرقي من الجمهوريّة التّونسيّة بين خطّي عرض 30 و 32 درجة شمالا وتمسح ما يزيد عن 38000 كم^2 من مساحة البلاد التّونسيّة وقد اشتقّ اسمها من تطّاون في اللّهجة الأمازيغيّة وتعني العيون.

تنقسم أراضي تطاوين إلى منطقتين طبيعيتين: تفصل بينهما سلسلة جبليّة فمن الغرب هضبة الظاهر (1) ومن الشرق سهل الجفارة (2).

وبينهما تمتدّ سلسلة جبل دمّر، تتفرّع عنها سلسلة الجبل الأبيض من تخوم مدينة تطاوين وحتّى حدود جبل نفوسة بالبلاد اللّيبيّة. وتُعرف هذه السّلسلة الجبليّة بكثرة شعابها وتوفّر بعض عيون الماء في الأودية الكبرى ولا يتجاوز ارتفاع قممها في الغالب 800 م فقمّة جبل مزنزن لم تدرك غير 780 م.

الـظـــاهـر

هو عبارة عن هضبة شاسعة كرتاسية يتراوح ارتفاعها بين(400 و 200)متر، وتنحني هذه الهضبة بالتدرّج في اتجاه الغرب والجنوب، وتنتهي شرقا بجرف حادّ عند التقائها بسهل الجفارة مما يشكل الجبل الذي يتّبع خطا واضح الاتّجاه من الشمال إلى الجنوب حتى جبل البريقة حيث يتّخذ شكلا مقعّرا (شرقي جنوبي شرقي) مرورا جنوبا بالرمادة وذهيبة ويتواصل إلى أراضي طرابلس.

وفي مستوى تطاوين يشكّل الجبل سلسلة مرتفعات متوازية يطلق عليها اسم الجبل الأبيض والظّاهر هو عبارة عن مساحة شاسعة جدباء وجافة تخترقها عدة مجار تتّجه عموما من الغرب إلى الشرق كما تتميّز بضعف التّساقط.



الجفارة :

هي سهل كبير ينحني قليلا صوب البحر تتخلّله منخفضات عديدة هي مجال سيلان المياه المنحدرة من الجبل وتتجه صوب البحر.

إنّ أرض تطاوين بحكم ارتفاعها حوالي (200 متر)عند السهل وبين(400 و200 متر) عند الجبل، وبحكم بعدها عن البحر تمتاز بمناخ شبه قاري، فالمدى الحراري كبير جدا بين اللّيل والنّهار وكذلك بين الصّيف والشّتاء (حوالي الصفر).

والرياح ذات اتجاهين : الريح الشرقية والمسماة (بالبحري3) والّتي تعدّل من قساوة المناخ والريح الجنوبية(المسمّاة بالشّهيلي (4) والّتي تبلغ عامة عنفا كبيرا وتكون عند هبوبها محملة بالرمال وتجفّف النبات وتخلّف بذلك ظروفا صعبة الاحتمال.

أمّا الأمطار فهي نادرة جدا. تنزل بأقـــلّ من (200 مم) في السنة ويكون الخريف أمتع الفصول.



صورة لمسكن بتطاوين في بداية القرن العشرين

إنّ تطاوين بحكم موقعها الجغرافي هي قبل كل شي نقطة عبور إلزامي، وبوابة مفتوحة على الصحراء التونسية. ووجودها في طرف (مضيق) بين الظّاهر والجبل الأبيض -(5). لقد كانت واحة تطاوين مجرد محطة هامّة على طريق القوافل الرّابطة بين قابس وشمال الإيالة من جهة، والجنوب الغربي لطرابلس والسودان من جهة ثانية.

تقديم تاريخي:

مثّلت منطقة الجنوب الشّرقيّ عامّة وجهة تطاوين خاصّة بوّابة العبور إلى خصب إفريقيّة، لذلك كانت الطّريق المستمرّ لغالبيّة الرّحلات من الشّرق إلى الغرب فتحا وتوسّعا أو من الغرب إلى الشّرق تراجعا واحتماءً.



الرّسومات البدائيّة بعين سفري شعاب غمراسن

لكنّ ذلك لم يمنع الكثير من فروع هذه الشّعوب العابرة للمنطقة من الاستقرار بها ودلائل تسميات المناطق مبرزة لذلك . فالاستقرار بجهة تطاوين قديم قدم التّاريخ وما اكتشف من رسومات بدائيّة بمنطقة إنسفري



سوق مدينة تطاوين الحديثة سنة 1916

بغمراسن تعود إلى ما بين 5000 و6000 سنة عن الزّمن الحاضر، إلى جانب المقابر المنتشرة في قمم الجبال «القرانيت». فكلّها دلائل على قدم الاستقرار والتّوطين

وقد سجّل الحضور الأمازيغيّ -على تنوّعه العرقيّ بين زناتة ولواتة وهوارة - منذ القدم في القرى الجبليّة وسفوح الجبال ما جعله يعاصر الفترة الرّومانيّة، فبعض القبائل المتروْمنة قد ساعدت على مدّ خطّ اللّيماس خلال القرن الثّاني الميلادي، الخطّ الفاصل بين الحضارة والبربريّة في نظر الرّومان. وقد شيّدت لذلك تحصينات مراقبة في قمم بعض الجبال وامتدّ الخطّ حاميا للإمبراطوريّة من الشّرق، ومثّلت مدينة تلالت شمال تطاوين أكبر مركز إداريّ يسيّره. ونتيجة لذلك انتشرت الكثير من الضّيعات الفلاحيّة بالجفارة عرفت بتعدّد الهناشير الزّراعيّة للكروم والزّياتين على ضفاف غالبيّة الأودية وبدأت مرحلة غراسة الزّياتين بالسّواقي الجبليّة.

وقدم الفتح الإسلاميّ - القرن السّابع الميلادي - بمجموعات جديدة استوطنت تدريجيّا المنطقة وساعدت على تحقيق ضرب من الاندماج الاجتماعيّ بعد طرد الرّومان، سرّه التّسامح الدّينيّ والتّآلف الاجتماعيّ رغم ما عرفته البلاد عامّة من فرقة مذهبيّة.

لكن لم تعرف الجهة من التّعريب الشّامل والاندماج الفعليّ للعرق العربيّ والأمازيغيّ إلاّ مع الحملة الهلاليّة وما تلاها من موجات بني سليم - من القرن الحادي عشر الميلادي إلى القرن الثّاني عشر - وهي الفترة الّتي مثّل فيها تحالف ورغمّة الجامع بين مختلف الأعراق أهمّ سند لتدعيم الدّولة

الحفصيّة وتوسيع نفوذها حتّى مدينة طرابلس؛ ولم يجد السّلطان أبو العبّاس اللّحيانيّ الحفصيّ من مكان يلتجئ إليه غير بلاد ورغمّة كما يذكر ذلك التّيجاني في رحلته. ولعلّها الفترة الّتي سيطر فيها سكّان هذه المنطقة على موارد الطّريق التّجاريّ-طريق الغدامسيّة - الرّابط بين البلاد التّونسيّة وبلاد السّودان، فنمت لذلك العمارة الدّاخليّة وكثرت شواهد الاستقرار.

وبتفكّك البنى الاجتماعيّة والاقتصاديّة للدّولة الحفصيّة أواخر القرن السّادس عشر عرفت الجهة من الاضطرابات ما جعل حملات البايات من تونس وطرابلس تتوالى على بعض قبائل المنطقة وقد تأثّرت لذلك المنطقة أكثر بالصّراع الحسينيّ الباشيّ، ولم يُخرجها من ذلك غير ما أرسته مؤسّسة الزّاوية الجليديّة منذ أواسط القرن السّابع عشر من قيم تآلف وصحبة ساهمت في إحياء حلف ورغمّة وتدعيم مجتمع الميعاد بوثائق تنظيم إداريّ واجتماعيّ تسهر على تنفيذه مؤسّسة شيخ الشّرطيّة.

وعندما قدم المستعمر الفرنسيّ وجد منطقة بلاد ورغمّة منطقة شبه مستقلّة في ترتيباتها الإداريّة وتنظيماتها القبليّة المؤسّسة حول القصر والميعاد، وقد حرص على محاربة هذا النّظام الاجتماعيّ وخلخلته لتقويض قوّته العسكريّة وأسّس مكتب الشّؤون الأهليّة بالدّويرات 1888، ثمّ نقله إلى منطقة تطاوين لتؤسّس تطاوين مدينة مركزيّة تتجمّع حولها مختلف القرى المنتشرة بالجهة وتدعّمها بمخزونها الدّيمغرافيّ وخبرات أهلها في الفلح والصّناعات والتّجارة.

وللجهة من الإسهامات في النّضال الوطنيّ ما جعلها جزءا مهمّا من ملحمة الاستقلال، فقد ثارت القبائل ضدّ الاستعمار مستغلّين ظروف الحرب العالميّة الأولى في ما يُعرف بانتفاضة الودارنة عام 1914 وما انجرّ عنها من هدم للقصور أبرزها قصر أولاد دبّاب. وساهم مناضلو الجهة في إذكاء شرارة الثّورة عام 1952 وتوّجوا الاستقلال بمعركة رمادة عام 1958.

لئن رسمت الشّعوب العابرة والمجموعات المستقرّة أهمّ المراحل التّاريخيّة لحضارة جهة تطاوين فإنّ ما يسجّل تطوّر هذه الحضارة ويحقّق لها إشعاعها هو تلك العمارة في قصور شامخة على قمم الجبال وفي قرى متناثرة بين شعابها،وفي جسور تغطّي الأودية والسّهول وتملأ السّواقي غراسات متنوّعة.



تطاوين أيام الاستعمار الفرنسي

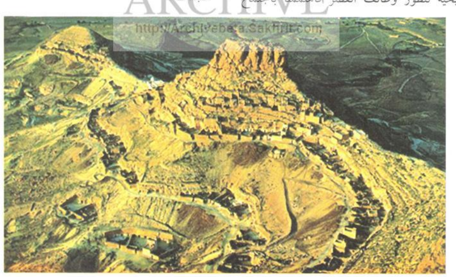
1 - القصور عنوان العمارة :

شاع بين الباحثين في عمارة القصور بالجنوب الشّرقيّ عامّة وجهة تطاوين خاصّة اعتبار هذه الظّاهرة مرتبطة بوظيفة الخزن الّتي اقتضتها مرحلة تاريخيّة حديثة لم تعرف فيها المنطقة استقرارا متواصلا وغلبت عليها أنماط الحياة البدويّة فتكيّف العمران معها شكلا ووظيفة.

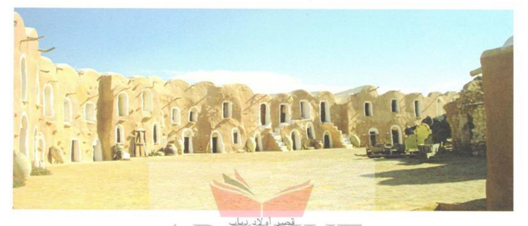
غير أنّ البحوث الميدانيّة الّتي قام بها جملة من المتابعين لعمارة القصر في شكل أعمال أكاديميّة وأخرى جمعياتيّة أو فرديّة قد بيّنت ما لعمارة القصر من تأصّل تاريخيّ عريق، وما لوظائفها من تنوّع ثريّ واكب مختلف مراحل الحضارة منذ العهود الرّومانيّة حتّى بداية الفترة الاستعماريّة. وذلك ما دفعنا إلى تقديم هذه الدّراسة مستأنسين بالمرحليّة التّاريخيّة لتطوّر وظائف القصر فاهتممنا باجتماع


قصر قطوفة

الوظائف في القصر/البلد ثمّ منذ العصور السّحيقة ثمّ سنكشف التّخصّص في الوظيفة الدّفاعيّة خلال العصور الوسطى وبدءا من الهجمة الهلاليّة لندرك تخصّصا آخر فرضته طريق الغدامسيّة خلال نهايات العصور الوسطى وحتّى أواسط العصر الحديث، متوّجين البحث في وظائف القصر وتاريخه بوظيفة الخزن والمحافظة على المحاصيل الفلاحيّة لمقاومة الجفاف.


ڤرماسة

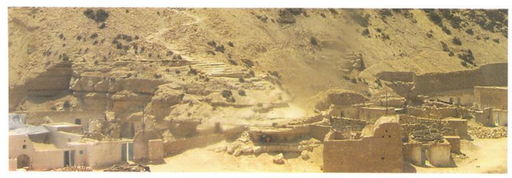
وإذا ما اقتصرنا على نموذج أو نموذجين في كلّ مرحلة فلا يغفل ذلك ثراء جهة تطاوين بمئات القصور ذات الوظائف المتعدّدة ومنها قصر أولاد دبّاب، قصر الزّهرة، قصر المرّة، قصر الفرش، قصر أولاد بوبكر، قصور غمراسن وقرماسة وغيرها من القصور الّتي لا يزال البعض منها وظيفيّا في مجالات محدودة وإن كانت جميعها قصور «عولة» تبحث عن وظيفتها الحقيقيّة في عصر العولمة الاقتصاديّة.



قصر أولاد دباب

القصر البلد :

آثرنا أن نبدأ البحث بالقصر المتعدّد الوظائف وهو النّمط المعماريّ الأقدم في نظرنا. ذاك أنّ هذا التّنوّع الوظيفيّ للقصر مرحليّ تستدعيه الظّروف الحادثة والمراحل التّاريخيّة اللاّحقة، وكلّما استغلّ القصر لوظيفة



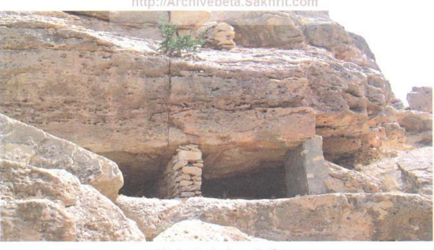
شنّني القصر/البلد : من الحفر إلى البناء رحلة حضارة طويلة الأمد

تركت على عمارته بصماتها حتّى يتحوّل القصر قرية جبليّة أمازيغيّة كما هو جليّ في موقعين جبليين يجمعها امتداد جبل دمّر حتّى وادي تطاوين، ونعني بذلك قريتي شننّي والدّويرات.

يصطلح السكّان المحليّون على تسمية القرية الجبليّة بـ(البلد) عنوان استقرار طويل الأمد يمتد لأجيال متتالية ما لم تجبرهم ظروف المناخ -الجفاف- أو ظروف الحروب والغزوات على الهجرة لتعرف ظاهرة -الجلوة- كما هو شائع في قصّة جلاء ماطوس وخلاء موطنهم بعمق وادي البريقاء جنوب غرب تطاوين. . والبلد نظام تمدينيّ دقيق يسجّله تطوّر نمط العمارة في القريتين موضع الدّراسة.

لقد عاينّا طبيعة العمارة المخصّصة للسّكن فلاحظنا تطوّرا نوعيّا قد نفسّر به التّقدّم الحاصل نتيجة استقرار يمتدّ لآلاف السّنوات. فقرية شننّي تؤشّر بعض عمارتها وتسجّل حكاية تأسيسها- ضمن قصّة الرّقود المسيحيين السّبعة-ارتباطها بالفترة الرّومانيّة الأولى. وأمكننا بذلك تفسير سرّ الانتقال من سكن البيوت المحفورة -المغارات- إلى البيوت المبنيّة امتدادا إلى تأسيس القصر وبناء القلعة ونصب الأسوار المحيطة ورسم الطّرقات الرّسميّ منها والسريّ الاحتياطيّ وما يصحب ذلك من حفر الخنادق ومدّ الدّواميس. ولا تخلو قرية-بلد-في عمارة جهة تطاوين من ذلك، إذ لا يكفي تشييدها في مناطق مختفية-نموذج قرية الدّويرات- عن عيون العساكر والموجات البشريّة العابرة للسّهول أو في مناطق صعبة نائية-نموذج قرية شننّي-بل تمتد الحواجز وتبنى التّحصينات وتشاد المراقب والقلاع داخل القرية بالذّات، وفي القمم القريبة منها حتّى تضمن نظاما من المراقبة والدّفاع يحمي الاستقرار الحضريّ الحاصل في حدود البلد.

وقد لا تجدي كلّ هذه التّحصينات وهذا النّظام



سكن البيوت المحفورة – المغارات



صخور القصور

الدّقيق من الحماية في فترات اضطراب اجتماعيّ وفراغ سياسيّ، فتحتاج هذه القرى إلى معاهدات وتفاهمات نسجتها عقود الصّحبة بين مستقريّ القرى الجبلية والعربان الرّحّل من بني سليم والزّناتيين في سهول الجفارة وهضاب الظّاهر منذ أواخر العصور الوسطى وحتّى بداية فترة الحماية.

وحتّى نكتشف هذا التّعدّد في الوظائف حول القصر وضمن فضائه يمكن أن نقدّم دراسة وصفيّة لقريتة شننّي.

تقع قرية شننّي في شمال غرب مدينة تطاوين يصلهما طريق جبليّ ملتو يصّعّد حتّى يدرك بعد 12 كم قمّة الجبل حيث تربّعت القرية. وقد امتدّت القرية/البلد انطلاقا من سفح الجبل في شكل سلسلة من الغيران تعلوها صفوف من الغرف تتلاصق وتتلاحم وتخترقها أزقّة ضيّقة، حتّى تدرك القمّة حيث تنتصب القلعة وتتشكّل نواة القصر حول ساحتين متباعدتين يصل بينهما فضاء صخريّ مستقلّ شيّد عليه المسجد القديم صلة ثقافيّة بين مجموعات سكّانية استوطنت القصر/البلد لقرون متتابعة.

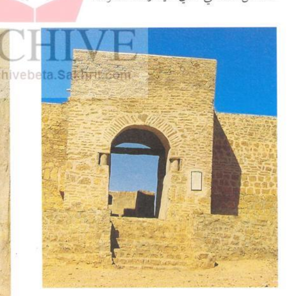
وتتخلّل هذه الغيران والغرف مسالك ملتوية وعرة تشقّ جملة منحدرات ومنعرجات تميّز فضاء القصر/البلد وتربطها بأودية عميقة وشعاب ملتوية تناثرت بها أشجار الزّيتون والتّين وبعض النّخيل في واحة جبليّة مثيرة تسندها جملة من الجسور والطّوابي تحفظ لها من المياه ما يكفي لاستمراريّة انتاجها وضمان أساسيات العيش في المناطق المنيعة النّائية.

القصر القلعة :

لئن عرفت القرى الجبليّة النّائيّة من عوامل الاستقرار ما جعل الحضارة تستمرّ فيها زمنا طويلا لبعدها عن طرقات التّرحال الجماعيّ للجيوش الغازية والموجات البشريّة المترحّلة فإنّ قصورا واقعة على تخوم هذه الطّرقات وأبرزها طريق الغدامسيّة التّجاريّ قد بدت عرضة لكلّ غزو وتدمير؛ لذلك فرضت الظّروف التّاريخيّة على القصر أن يكون ميلاده دفاعيّا، وأن يواكب أكثر الفترات تأثيرا في التّاريخ الاجتماعيّ لجهة تطاوين، تلك هي الحملة الهلاليّة. لقد شيّد قصر الزّناتيّ في أولى سنوات قدوم بني هلال إلى تونس فكان قصرا قلعة، ويمكن للدّراسة الوصفيّة أن تبيّن الأساس الدّفاعيّ الّذي شيّد وفقه العمران.

يعدّ قصر الزّناتة أو القصر القديم شيخ القصور بجهة تطاوين إذ يعود تاريخ تشييده إلى بداية النّصف الثّاني من القرن الحادي عشر الميلادي وبه نقيشة مرسومة في سقف السّقيفة هذا نصّها: «قد تمّ وانتهى من بنائه يوم الجمعة من الشّهر المقدّس ربيعة سنة 475 بعد وفاة الرّسول».

وقد مثّل القصر قلعة بمدخله المحروس وأسواره العالية وموقعه المنيع، يطلّ منه على كامل وادي زنداق وبدا بناؤه متينا وجدرانه شامخة تمنع المتسلّقين وتوفّر أكثر ظروف المنعة في عصور الاضطرابات والثّورات الحادثة ضدّ الموحّدين خاصّة من ابن غانية وابن عمارة ضدّ الحفصيين بعده.



القصر القديم : شهادة دفاع من أجل البقاء في زمن متحوّل

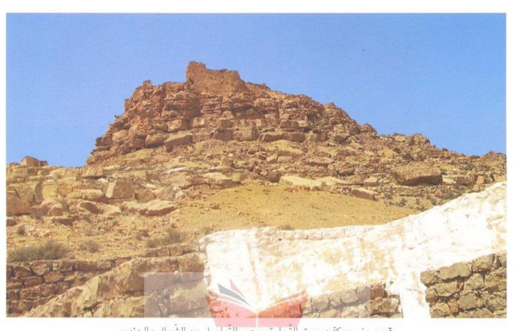
القصر القديم
زناته

يعتبر هذا القصر أقدم القصور بالولاية حيث يعود بناؤه إلى يوم الجمعة ربيع الثاني سنة 475 بعد وفاة الرسول. وقد بناه أبو داود بن عبد الرحمان بن إلياس الوسيني وهو ذو شكل مستطيل وتبلغ مساحته الجملية 2500 م² أما غرفه فتصل إلى 200 غرفة وتمتاز بكثرة النقوش والزركشة. وشرع في ترميمه منذ سنة 1993.

L'Ancien Ksar
"El Kasr El Kadim" Zenata

Ce Ksar est considéré parmi les plus anciens ksour du Gouvernorat. Son édification remonte à l'an 475 après la mort du Prophète. C'est Abou Daoud Ibn Abderrahmane Ibn Ilyes El Ouasini qui l'a fait bâtir. Il est de forme rectangulaire. Sa superficie totale atteint les 2500 m². Ses cellules ou "Ghorfa" sont au nombre de 200 pièces. Elles se caractérisent par le foisonnement des gravures et les ornements. Sa restauration a débuté en 1993..

وثيقة منقولة عن النّص الأصل في سقيفة القصر



قصر بني بركة : سوق التّجارة ومعبر للتّواصل مع الشّمال والجنوب

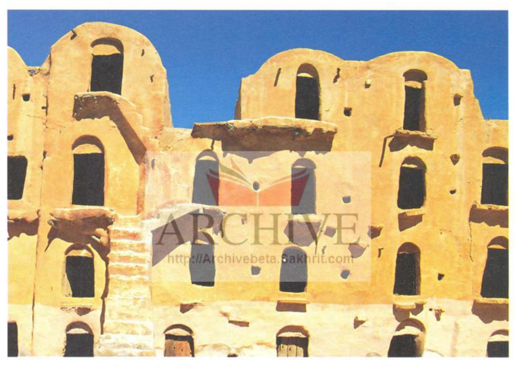
القصر السّوق :

احتاجت جهة تطاوين قرونا طويلة بعد الحملة الهلاليّة حتّى تخرج من تصارع القوى بين الزّناتيين والهلاليين البدو وبين المرابطين-ابن غانية- والموحّدين ثمّ بين الحفصيين ودعوة ابن عمارة حتّى تعرف بعض الاستقرار سينعكس على أمن طريق الغدامسيّة. وقد شملته مراقد الولي الصّالح عبد اللّه بوجليدة ووالديه امحمد السّايح ومرزوقة ثمّ أبناؤه من بعده بما يمثّل بركة التّآلف والتّمازج العرقيّ. فكان تشييد القصر السّوق تيمّنا وبركة وسمّي قصر بني بركة نسبة إلى ساحة العرض التّجاريّ-البركة محليّا السّوق في لهجة زناتيّة- ونسبة إلى البركة وما يصحبها من قداسة فقد أسّس هذا السّوق مطلاّ على قبر مرزوقة وعلى زاوية عبد اللّه بوجليدة وليدها.

على بعد خمس كيلو مترات شرقي مدينة تطاوين وعلى مرتفع عال من الجبل الأبيض ينتصب قصر بني بركة في مكان فوق ربوة مشرفة على سهل وادي زنداق الذي تقطعه الطّريق التّجاريّة القديمة - الطّريق القوافليّة : الغدامسيّة -.

يلتحم القصر من الجهة الشّماليّة مع قمّة الرّبوة ويتألّف من 400 غرفة أحاطت بساحة صخريّة فسيحة كانت أصلح ما تكون لإناخة القوافل،

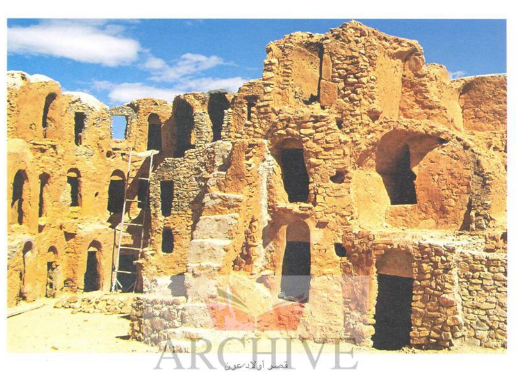
وينعرج نحوها طريق شاسع يشقّ جملة من الغيران أسفل القمّة مثّلت مساكن أهل القربة. ويبدو أنّ استفادة القصر من الطّريق التّجاريّة قد جعل الغرف المكوّنة للقصر تتطوّر تدريجيّا من خزن البضاعة المحملّة إلى عرضها، ليمثّل الحرص على صيانة مدخل القصر ورفع جدران غرفه وطوابقها شكلا من أشكال حماية السّوق وإشهاره، مجال التقاء وتبادل مركزيّ لتجارة طريق الغدامسيّة مع الدّاخل من جهة تطاوين.



قصر أولاد سلطان : عمارة للخزن وحضارة أخرى سلطانها الإلف الاجتماعيّ

القصر المخزن :

غير أن انهيار المنظومة الاجتماعيّة الّتي تأسّست عليها الدّولة الحفصيّة وبروز نمط اقتصاديّ واجتماعيّ جديد مع الحكم العثمانيّ قد غيّر بشكل كليّ الاستقرار الاجتماعيّ بالمناطق الجبليّة وزاده هجوم محمد باي على قصر حمدون ضراوة، وعرفت الفترة بين القرن السّادس عشر والثّامن عشر أكبر موجات التّهجير الجماعيّ لقبائل عديدة عن منطقتي جبل دمّر والجبل الأبيض، وشكت الجهة



قصر أولاد عون

فراغا ديموغرافيّا لم يستدركه إلاّ حراك البدو من السّليميين والزّناتيين بين فضائي الجفارة والظّاهر يستقرّون بالجبل لفترة صيفيّة محدودة ومن ذلك التّرحال المستمر وانعدام الأمن تولّدت الحاجة إلى خزن المؤن والمحاصيل في مناطق جبليّة منيعة، فظهرت قصور مخصّصة للخزن كقصر أولاد دبّاب وقصر الكراشوة - الزّهرة حاليّا - وقصر أولاد سلطان، وقصر أولاد عون.

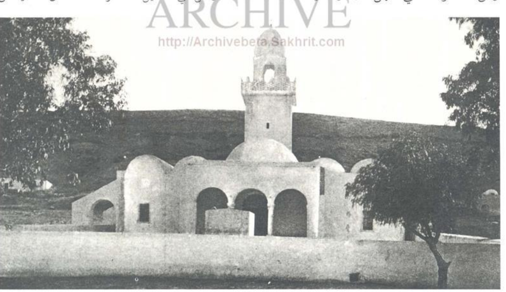
يقع قصر أولاد سلطان على بعد عشرين كيلومترا (20 كم) جنوب غرب مدينة تطاوين وينتصب على قمّة داخليّة من قمم الجبل الأبيض ملاصقا لقرى تزغدانت وتشّوت وبني وسين، ويعود تاريخه إلى ما يقارب أربعة قرون، إذ ظهر ليعقب القصور البربريّة القديمة الخاضعة لحماية أولاد سلطان ـ فرعا من أولاد شهيدة ـ ممثّلا لشكل من أشكال التّحالف القبليّ في حماية المحاصيل وحفظها وتثبيت التّواصل بين الأعراق والمجموعات المرتحلة في فضاء الجبل الأبيض.

يشتمل القصر على 400 غرفة موزّعة ما بين ثلاثة طوابق وأربعة أحيانا، تحيط بساحتين شبه مستطيلتين تستغلاّن لوظائف اجتماعيّة واقتصاديّة مختلفة في حياة القرى المحيطة بالقصر.

2 ـ طريق الغدامسيّة :

عرفت جهة تطاوين منذ القدم تواصلا مع العالم الخارجيّ مشرقا ومغربا حقّقته طريق الغدامسيّة، الطّريق القوافليّة المنطلقة من مدينة قابس نحو بلاد السّودان مرورا بمنطقة غدامس في التّراب اللّيبيّ، وقد عدّت طريق الذّهب والعبيد في العصور الوسطى وحتّى أواسط العصر الحديث. وفي سنة 1910 قطعها الرّحالة الفرنسيّ ليون برفنكيار عند زيارته الثّانية لجهة تطاوين فوصفها قائلا : «غادرنا واحة فم تطاوين ذات النّخيل الباسق متّجهين جنوبا عبر وادي زنداق تاركين قصر بني بركة على يميننا صعودا إلى المزطوريّة ومنها رمثة حيث توقّفنا للاستراحة، ومن ثمّة توغّلنا في سهل الجفارة حيث امتدّت أعمدة التّلغراف مشيرة إلى الطّريق. ومن رمثة إلى مشهد وهو عبارة عن كومة من الصّخور ترمز إلى مقتل أحد المخازنيّة في السّنة الماضية (يشير إلى مشهد صالح. وواصلنا طريقنا تاركين على يميننا ظهرة الحمروني وهو موقع به آثار رومانيّة، ومن مشهد صالح إلى الفطناسيّة ومن الفطناسيّة مباشرة إلى ذهيبة تاركين إلى اليمين واحة الرّمادة المختلفة عن واحة تطاوين؛ فقد اعتنى بها الرّومان وأنشؤوا محطّة. . . ومنها إلى برج جنيّن ومن جنيّن إلى وادي لرزت ثمّ زار حيث نجد بئرين يبعد الواحد عن الآخر حوالي 200 متر أحدهما في التّراب التّونسيّ والثّاني في الأراضي الطّرابلسيّة. . . ثمّ سبخة المززّم فالحمادة الحمراء إلى غدامس».

ولعلّ في تفصيل هذا الرّحالة لمناطق داخليّة من



جامع تطاوين

طريق صارت مهجورة في عهده ما يكشف الكثير من معالم العمران القديم حولها سواء في الجبل-وادي زنداق-أو في السّهل الجفاريّ وقد عمّره الرّومان قديما. وهذه الطّريق قد كانت سببا واصلا بين ثقافة أهل الجهة وثقافات شرقيّة جسّدها التّواصل مع نفوسة وأخرى مغربيّة حملها الأولياء الأدارسة الوافدون من السّاقية الحمراء.

3 ـ قلوب مؤالفة وعقول مهاجرة :

لعلّ ما ميّز منطقة الجنوب الشّرقيّ من انفتاحها على مختلف الشّعوب الوافدة من الشّرق والغرب هو ما جعلها تستفيد من خبرات الأمم جميعا في تدعيم حضارتها وترسيخ أسس استقرارها، وذلك ما ينكشف أكثر في الإسهام الاجتماعيّ والاقتصاديّ لأعلام الثّقافة خرّيجيّ الجهة وما حرصوا عليه من دعم للسّلم الاجتماعيّة في تحقيق حلف كنفدراليّ كان سرّ التّمدّن والتّحضّر ومن أبرز رموز ذلك رحلتان ثقافيتان، رحلة عن «الوطن» -بمصطلح محلّي يطلق على جهة تطاوين- شقّها عقل أبي العبّاس الفرسطائيّ منذ القرن الحادي عشر الميلادي ورحلة إلى «الوطن» عانى مشاقّها محمّد السّائح ومن بعده عبد اللّه بوجليدة.

رحلة الفرسطائي : عقل خبر الأرض فصان بالماء العرض

عرفت منطقة الجبل الأبيض بجهة تطاوين انتشارا مهمّا للعمارة الفلاحيّة والسّكنيّة خلال العصور الوسطى، وقد وجدت في مناعة الجبل وتوفّر بعض عيون الماء ما يساعد على الاستقرار فرسمت خبرتها في تجميع مياه الأمطار وحسن استغلال المساحات الجبليّة الضيّقة في الغراسات عنوان حضارة كان لها مثقّفو المدارس الإباضيّة وأبرزها مدرسة تمولست الواقعة شرق تطاوين على بعد 20 كلم خير حفظة وموثّقين، ومن أبرز علماء هذه المدرسة أبو العبّاس أحمد الفرسطائيّ.



قرية تمولست :
تربة للنّماء وأخرى لتخريج المفكّرين والعلماء

هو أبو العبّاس أحمد بن محمد بن بكر الفرسطائي النفوسي، من علماء القرن الخامس/ الحادي عشر بجنوب إفريقيّة عاش في ما بين 420 هـ و 504 هـ. عُرف والده بكثرة تنقّلاته بين تمولست وجبال نفوسة وجربة والقيروان والحامّة وبلاد الجريد ووادي أريغ وتين يسلي ووارجلان، وقد صحبه ولده أحمد في الكثير منها، ولكنّه عرف أخصب فترات استقراره وأثرى مراحل انتاجه العلمي بمدرسة تمولست داخل غار العزّابة. فقد قضّى بها فترة شبابه يدرس على يد أبي الرّبيع سليمان بن يخلف المزّاتي ـ توفي سنة471هـ ـ. وظلّ بالمدرسة

حتّى بعد وفاة والده وهناك في تمولست درس وإليها عاد مدرّسا ورئيسا للعزّابة ليؤلّف عشرين مصنّفا أبرزها كتابه في الهندسة والعمارة وأحكام العمران المعنون «القسمة وأصول الأرضين» ذي الثّمانية أجزاء.

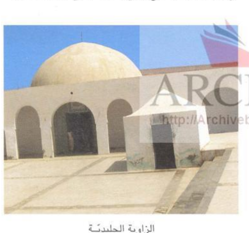
ثمّ انتقل إلى وادي أريغ وظلّ متنقّلا بين واحات وارجلان يصدّ هجمات النّكارة والبداة من الزّناتيين والهلاليين حتّى توفّي هناك سنة 504 هجري / 1110 ميلادي.

تكمن قيمة عقل هذا الفقيه العالم في تحويله لخبرة الإنسان بالأرض في الجزء الخامس من كتاب «القسمة وأصول الأرضين» علما يدرّس؛ فهو قسم مخصّص لتجميع مياه الأمطار وتوزيعها بين الجسور والطّوابي والمواجل والفساقي، وما يقتضيه ذلك من أحكام تفصّل الحقوق والواجبات في صيانة العمارة وتعهّدها.

وطبيعي أن يبتدع هذا العالم نظاما مائيّا في منطقة تشكو من شحّ المناخ فتحكم التّصرّف في مياه الأمطار على ندرتها بما يناسب اختيار الغراسات وتوزيعها وتحقيق ضرب من الاكتفاء الذّاتيّ ليضمن شرطا مهّما من شروط حماية القرى والقصور واستمرار الاستقرار الاجتماعيّ، ذاك هو الأمن الغذائيّ الذّاتيّ في فترات الاضطراب الاجتماعيّ والسّياسيّ. ويعدّ هذا النّظام في توزيع المياه أقدم نظام في جنوب شرق إفريقيّة ابتدعه عقل فقيه تخرّج من مدرسة تمولست بجهة تطاوين وأشعّ بخبرة أهلها في عمارة الجبال والواحات داخل شمال إفريقيا عامّة.

رحلة بوجليدة : صفاء القلوب إلف فحلف

بخبرة الأرض انطلق الفرسطائي راحلا عن «الوطن» إلى الشّمال مدعّما روح التّحضّر والاستقرار في الواحات، وإلى هذا «الوطن» وقد تمزّقت أوصاله وهُدّت دعائم وحدته في أواخر العصور الوسطى وفد الدّعاة الأدارسة أهل صلاح وبركة كما تثبّت ذلك قصّة تأسيس حلف ورغمّة على خلفيّة أبناء سيدي عبد اللّه الإدريسيّ، ومن ضمنهم الأخ المتزّهد امحمد السّائح والد عبد اللّه بوجليدة، وقد ورّثه لقبه عن تدثّره بالجلود فترة تزّهده واختفائه عن إخوته كما تذكر ذلك القصّة.



الزاوية الجليديـة

والمهمّ من كلّ ذلك أنّ مؤسّسة الزّاوية الجليديّة قد انتصبت على أطراف الطّريق الغدامسيّة وعند بوّابة الجبل الأبيض شأنها شأن الكثير من الزّوايا الطّرقيّة المنتصبة على حواشي هذا الطّريق بوادي زنداق لتضمن سلامة القوافل وتعاون أهل المنطقة على الحركة التّجاريّة النّشيطة وقتئذ.

وقد أدّت الزّاوية الجليديّة في قرون متتالية وظائف ثقافيّة تكفّلت فيها بالتّدريس، وأخرى اجتماعيّة آلفت فيها بين القبائل المتناحرة، وثالثة إداريّة في كتابة العقود والتّفاهمات، وفي القيام بالسّفارة بين المناطق. ولهذه الزّاوية من الإشعاع والتّأثير ما جعلها تنال احترام غالبيّة سكّان منطقة الجنوب الشّرقي إذ انبعث مريدوها يجوبون آفاق البلاد وينشرون قيم التّآلف يدعمون بها حلفا انصهرت فيه الأعراق وذابت الخلافات العصبيّة القديمة أمام ما تُغري به ثقافة الزّوايا الإدريسيّة من انفتاح على الآخر وتعامل حضاري معه.

ومن هذه الزّوايا تخرّج الكثير من مثقّفي الجهة الّذين التحقوا برحاب جامع الزّيتونة حتّى أواسط القرن الماضي. وفي هذه الزّوايا تتلمذ تجّار الغدامسيّة ونشروا ثقافة مؤالفة تحمي قوافلهم العابرة للصّحراء والجبل والجفارة وتؤمّن استمرار شريان الحياة في منطقة الجبل الأبيض. وقد توّجت عمارة القصر بكلّ تلك الجهود الثّقافيّة قرونا من الاستقرار والازدهار في مناطق طرفيّة.

تفصل بين الرّحلتين عن «الوطن» وإليه قرون من الزّمان لتصل بينهما أواصر القيم الإنسانيّة النّبيلة، فلئن أرسى عقل الفرسطائيّ دعائم الاستقرار على الفلح في ما يسمّي **بحسن إدارة الماء** بجمعه وحفظه وحسن التّصرّف فيه، فإنّ قلب بوجليدة قد دعّم هذا الاستقرار **بحسن إدارة المال** بتأمين سيولته وتسهيل انتقاله وحسن الاستفادة المحليّة منه، فكلاهما قد انتبه إلى أنّه لابدّ لسكّان هذه المنطقة في ظلّ قساوة مناخها من سياسة ثقافيّة تعوّل على خبرة الإنسان في حسن التّصرّف أكثر ممّا تعوّل على وفرة المواد الأوّليّة، إذ الثّروة ثروة عقول مبدعة وقلوب متسامحة لا ثروة أموال طائلة وخيرات هائلة يرحّل أهلها عنها لأنّهم لا يحسنون التّصرّف فيها.

الهوامش والإحالات

1) الظّاهر يمثّله ظهر الكويستا، وقد اصطلح السكّان المحلّيون على تقسيم التّضاريس إلى قسمين: الظّاهر والجفارة.
2) الجفارة: سهل الجفارة هو المنطقة الوقعة بين الظّاهر والبحر الأبيض المتوسّط
3) البحري في المصطلح المحلّي تعني الرّياح الشّماليّة الشّرقيّة وهي الرّياح السّائدة في تطاوين.
انظر pervinquiere(l)le sud tunisien. p418
4) الشّهيلي: هي الرّياح الجنوبيّة الغربيّة وهي رياح حارّة وجافّة تهبّ لفترة محدودة إلاّ أنّها تجعل الجوّ حارقا.
5) الجبل الأبيض تمثّله جهة الكويستا وعموما هو السّلسة الجبليّة الواقعة بين جبال دمّر شمالا وجبال نفّوسة جنوبا.

النّبراس

زبيدة بشير

أمسكتُ بالجمرِ في كفّي فما احترَقَت

وإن بدَتْ في عيونِ النّاسِ تحترقُ

لأنّ عنصرنا في البدء متّحدٌ

فالنّارُ بالنّورِ تزكو حين ينبثقُ

ودارةُ الشّمس إن حاق الغَمَامُ بها

تزهو بألوانِ طيفٍ زانها الشفَقُ

هل يكتسي الدُّر في مَكنونِهِ ألَقًا

إلاّ إذا كانت الأصدافُ تنغلقُ ؟

والسّالكون طريقَ الخوفِ في شممٍ

يحدوهمُ العزمُ أمْنًا كلّما فَرِقُوا

مُذ عاهدوا الله أن تبقى شمائلُهمْ

نبراسَ أهلِ النّدى في عهدهمْ صدقوا

مهما اختلاقُ السّجايا شفّهمْ ألَمًا

ظَلّوا على العهد.. لا ضلّوا ولا اختلقوا

مازالَ يسكُنُهمْ فضلٌ به عُرِفوا

إن ساءهمْ حظُّهمْ يسمو بهمْ خُلُقُ

الله همْ.. كمْ أضاؤوا حولهمْ غسقًا

كأنّهمْ من شُعاعِ الشمس قد خُلِقوا

ما أنصفوا النّفسَ حين اجتاحَهُمْ كَلَفٌ

بحسقِ كلِّ الجبالِ الشمِّ.. فانسحقوا

طوعًا وكَرْهًا.. فقد أعطَوْا لشانئِهِمْ

سِلاَحَ غدْرٍ رماهُمْ عندما وَثِقوا..

..أنّ الفَضَائلَ حَبْلٌ لا انفصامَ لَهُ

وما دَرَوْا أنّهمْ في البُؤسِ قد غرِقوا !

مَن صَمْتِهِمْ يَنْحَني التّاريخُ في خَجَلٍ

يَجثو خُشوعًا لهمْ زُلْفَى.. فما نَطَقوا

* * ** * *

يا لاختراقِ الأماني في بَراعِمِهَا

يغتالُها الصّمتُ۔ لا نورٌ ولا عَبَقُ

هل ضاع منّا أوانٌ كان يَجمَعُنا

على التّصافي۔ به نبقى ونفترِقُ؟

أصابنا الجَذبُ حتّى في مشاعرِنا

كأننا في مَسارِ التّيهِ نستَبِقُ

حينَ استطـالَ المَدَى والفَجـرُ مُرتَهَنٌ

في قَبضَةِ اللّيلِ۔ والآفـاق تختنِقُ،

هـبّتْ رِيـاحُ الأسى في غيرِ مَوْسِمهَا

يَبُثُّـهـا في رُبانـا مـارِدٌ رَهـقُ

آبَ الـزّمـانُ حسيـــرًا يقْـتـفي أثـــرًا

لِمَن كساهُمُ نُضارُ الجُودِ فاعتَنَقُوا۔

۔بَذلَ المَكَـارِمِ في عُـسْرٍ ومَيْـسرَةٍ

سبيـلُهم للـرّضا الإيثارُ والغَدَقُ

لايرتَضُونَ بغَيرِ الصّدْقِ منزِلَةً

في فَيئهِ يستكينُ الخَوفُ والقَلَقُ

كمْ جاهدوا النّفسَ كَيْ تَبقى مَواجِعُهُمْ

كفّا على الجَمرِ والأشْواكِ تَنطَبِقُ

ومَا عَلَيهِمْ إذا ضاعتْ نَوافِلُهُمْ

فَرضُ الكِفَايَةِ يَخبُوهُمْ بِمَا رُزِقُوا

فَمَا أذَلّوا لِغَيرِ اللهِ هامتَهُمْ

ولا أضاعُوا تُقَاهُمْ عندما عَشِقُوا

لكنّ فَيْضًا منَ الإشْرَاقِ يَغمُرُهُمْ

كَمَا يُضِيءُ شِهَابٌ حِينَ يَختَرِقُ

فَلاَ جُنَاحَ عليهِمْ والهوى قَدَرٌ

إذا أَحَبّوا فعَفّوا۔ بالهوى سَمَقُوا

إنّ الجِيادَ إذا أُرْخِتْ أعِنّـتَـهَا

زَادَتْ شُمُوخا به للمَجدِ تنطَلِقُ

طَبْعُ الكَرِيمِ إذا ما الدّهرُ ضرّسهُ

يَبقَى كَريمًا۔ وإن ضَاقَتْ به الطُّرُقُ

مناقبُ النّاسِ ما تُخفِي سَرَائرُهمْ

وليس ما يدّعيه العـاجز النّزقُ

يحقّ للنّجمِ أن يزهو بغُرّته

هذا الوسيمُ المحَيّا.. الضّاحكُ اللّبِقُ

ما ارتاحت النّفسُ إلاّ في مجَرته

مهما استبدّ الدّجى، واجتاحها الغسقُ

فللمَقاديرِ شأنٌ لَيسَ نُدرِكُهُ

وللمحاذيرِ بابٌ ليس ينغلقُ

* * * * *

كلُّ الأزاهيرِ تُخفِي وجهَهَا كَمَدًا

وتختَفِي خَلفَ بَرٍّ مَالَهُ أُفُقُ

لكنّ وَردَةَ رَوضٍ شأنُها عجَبٌ

تظَلُّ تُعطِي الشّذَا والغُصنُ يختَنِقُ

لا تَكْتَفِي بـ "أنا" بل "نحن" غا يتُها

كأنهـــا من إسار الذّاتِ تنعتقُ

لتعتَلِي سُدَّةً ما طالها بشرٌ

إلاّ "أولُو العزمِ" في أفضالهم سبقوا

كالشّمس تضفي على الأكوان بهجتها

جـــاءتْ بنورٍ لقـومٍ بعْـدُ ما خُـلقـوا !

* * ** * *

إنّ النّوارسَ عـادتْ تستجيرُ بنا

تهفو لمـوطنِهَـا والسّربُ مُنطَلِقُ

فهَلْ سنَتركُهَا تمْضي لغُربتِها

أمْ سَوْفَ ينْشَقُّ عنها الفجرُ والفَلَقُ ؟؟

نرُدُّ للفَضْلِ بعضًا من جمَـائِلِهِ

يَحُفُّه المَجْدُ، والآلاءُ، والألَقُ



وأرادوني نبيّا...

عادل معيزي

كنتُ أحثُو الرّملَ، لا شمسَ أتتْ خَلفِي
ولاَهُدهدَ حضَّ الماءَ تحتِي
ـ ظمني ماءٌ أُجاجٌ خلفَ أحجار شفاهي ـ
لا مرايا تعكسُ الأرضَ ولا ما ألْقَت البيداءُ
من ظلٍّ رُخاءٍ ينهَشُ الشَّمسَ عدَتْ حولِي
ولا ما خفَّ من لحنٍ علتْ أنغامُهُ الشأْمَاءُ فوقِي..
عندما ضيّعتُ دربِي نزَعُوا عينَيَّ من محجرِهَا
ورمَوهَا في المجاهيل فأبصرتُ ذبابًا جائعًا يدخُلُ أنفي
ليَطيرَ العفصُ من قبرِ لساني
ثمَّ أبصرتُ أفاعٍ رابطتْ في سُرّتي تستنطِقُ الجُرحَ
فيسري النّملُ من قيني..
وأبصرتُ عميقا جُثّتي في قاعِ جُبٍّ رَدمُوهَا..
بمخاطٍ طحلبيٍّ ثمّ داسُوا بجمالٍ وزرَافاتٍ
وأسرابٍ من الأهوالِ والفتكِ على الأحشاءِ
حتّى حبَلَتْ روحي بما يُرشِدُ أطرافي
لتبقى مرّةً مُسندَلة الإحساسِ كالضدِّ

أمامِ الموتِ. عيناي مضيقٌ يحملُ الأفقَ إلى رغبٍ عميقٍ
حاصَرَ الحَاضرَ بي ثمّ رَماني صوبَ شَيْخُوخَتِيَ الملأى
بِكَرْبِي
ثم أبصرتُ صغيرًا كُنتُه، يهذي بما أنوي أقولُ
من مساءِ الوحيِ غيمًا هَبَطَتْ رُوحي لهُ،
كان ما تصبو إليه كلّما هدْهَدَهَا الفجر تُفَلّي شَعرَهُ
فتسيلُ الرُوحُ جذْلَى وتقولُ :
"هو من أخبرَ عنهُ جسدي
هو من أرشَدَني عنهُ غَدِي"..
كان أخبُو، لُعَبِي أكثَرَ فضلاً من مضَى
ممّا رآهُ في أَمَانيهِ الصّغيرة
ثمّ أسراب العشيره
ساءَهُمْ حُزنِي وشعري فاشتهوا حرْقِي طريًّا
واشتهوا خنقي صغيرا
ومن اللّحدِ إلى المهدِ تعذّبتُ وثدي الأمّ
مازال غزيرا

وأرادُني نبيًّا ثمّ قالوا لثَقَاتي

اقتلوا هذا النبيَّا

ورموني من أعالي السقطةِ الكبرى

لتنهالَ الخيالاتُ على جُمجُمَتي..

مرحى لدود الانتظارات على هيْلَلَةٍ في حثّة مهجورةٍ

مرحى لأصداء أنيني لمرورِ القاتل الدّوريِّ

أزمانًا على القتلى، ومرحَى لخفافيشِ الأساطيرِ

لتمتصَّ دمِي، مرحى لها في هدأةِ الأنقاض

رُوحي تضْفُرُ الشّوكَ على أبوابِ جُمّارٍ حزينٍ

يا لَرَوْعِي كمْ تطلّعتُ إلى أمعائيَ الثّكلى

وكانَتْ لجُجُ النّيرانِ تلتفُّ على جنبيَّ من حولي

ومن تحتِي ومن فوقِي معًا

* * *

لستُ أنسى-

لمْ أكنْ في حاجةٍ للصّلْبِ، ما دُمتُ أراها في منامي

آهِ كمْ أعشقُ مسراها من القلب إلى القلبِ

وكمْ أعشقُها النّارَ إذا لمْ أحترقْ

.... لمْ أحترقْ

* * *

هاهيَ النّارُ تجيءُ الآنَ في أجملِ تيهٍ

لتزورَ الرّوحَ في وحدتِهَا

هذا شراعٌ شرّدتهُ سطوةُ العصرِ

وهذي كائناتُ العشقِ جاءتْ تعتذرْ

جسَدٌ طيفٌ أثيريٌّ إذا حدّثتُهُ أنطقتُ مَوْتَى

وإذا حدّثني أسمعتُ ما آخيتُهُ

هذا سديمٌ قادمٌ في هوْدَجٍ

ذاكَ بكاءٌ مرحٌ يلبسُ خلخالَ النّدمْ

هذا شتاءٌ باذخٌ يصغِي إلى جوْقتِهِ

ذلكَ غدٌ ينزَعُ من معصمِهِ مِزْوَلَةَ الوقتِ

ويهديها لماضٍ كانَ بينَ الوافدينَ

ثمّ يرنو للعدمْ

هذا مصيرٌ سائلٌ يضْحكُ من نسيانِهِ المخبولِ

أو ممّا تذكّرْ

هذا يقينٌ مترفٌ عانقَ شكًّا وارفًا

ثمَّ انحنى ترحابُهُ للزائرينَ

ذاكَ أمسٌ عاشقٌ جاءَ يُخبّرْ

عن شذَى قدّيسةٍ ترنو إلى الليل لتبكيني

وتمضي-

عن شذَى قدّيسةٍ تنتظرُ الآنَ

كمَا من ألفِ عامٍ أوبتِي

تلكَ الزّرايا الضاحكاتُ

جنَّنَ بالحنّاءِ كي يمسحْنَ كفّي من حريقٍ

كانَ يسْري أَلَقًا

ذاكَ دمٌ يغفُو قليلاً ثمّ ينثالُ

وهذي نأمةٌ تأتي من الفُسحةِ، قد أدركها اللّيلُ

وهذي نجمةٌ تتشطرُ الآنَ إلى نصفينِ

تأتي خشيةً من غَضبِي أو من أنيني

ثمّ يأتي الخلقُ في طرفةِ عينٍ

عندما لا أحترقْ

... . لمْ أحترقْ

تلكَ أزمانٌ تلتْ أزمنةً قدْ أخلفَتْ مؤعدَها
هذي رياحٌ خلّفتْ مايهتدي الطيرُ بها
تلك أغانٍ تبلّجُ للوشمِ كي يخضرَّ وشمٌ
عوسجٌ كيْمَا يُريحُ الضّعفاء
ذا خُسوفُ النثرِ يحبو..
رُبّما يحلمُ أزمانيَ أو أزمانهُ
يبني من الأضواءِ أيّامي كظلٍّ هائلٍ
هذا قناعٌ يرتجي موتًا سريعًا
تحت عصفِ الشعراء
ذي عراجينُ النّخيلِ المُتواري أبدًا
جاءتْ قديمًا تعتلي أغنيةَ الموتِ البطيءْ
وتُسقي كونَي المشدودةَ الآنَ
إلى هذا الرّمادِ الغرِّ كونًا
وتُسقي الكونَ قبوًا دونَ طينٍ أوْ هواءْ
هاهيَ الأسماءُ تأتي لكأن خشيتها
تعبُدُ إيّايَ
هذهِ الليلة لا شيء أنيسي غير الذكرى
تسبلُ الجفنَ، ولا شيء سوى..
ما قدْ تبقّى من عنادِ النّارِ
لا فيْءَ سوايَ
شاهرًا نجوايَ في وجهِ المواضي
عالقًا بالغدِ يغتالُ فراغي
آيةُ الأعماقِ صوتي. ومداري سُرّةُ الخلقِ
ونيراني سلاحي وشهابُ الوَمْضِ
رؤيايَ

هذهِ الليلة لاشيء سوى الملهاة تسْمُو
وجريدِ النّخلِ والجمّارِ
منفَايَ
واقفًا كالحلمِ أرعى رَفْدَتي والنارُ قتلاها
كُربَاتُ دمائي
يهرمُ البشرُ وينمُو في غدي فيضٌ
ويخبُو في مدى الآتي وعيدُ
وتقودُ اللّهبَ الهاذي رياحٌ نحو أنقاضٍ
تحُثُّ الرمل أن يجثو
ويجثُو..
عند بابِ الوحي صلْصَالٌ طَريدُ
خفّتِ الخطوةُ بي والرّوحُ من كرٍّ وفرٍّ
في لُهاثِ الجمرِ تشقى
ربّما ذكّرني الصّلبُ بما يُتلى
ولم أذكرْ نبيًّا في الكتابْ
ربّما أذنبتُ في حقّ الخطاطيفِ
قتلتُ النّهرَ لكن لمْ أُوارِ الطّميَ
أتعابَ الترابْ
رُبّما أذنبتُ في خنقِ نشيدٍ أبديٍّ مرهفٍ
في بَرَكِ الفجرِ ولمْ أحفرْ قبورا،
لمْ أُشرْ بالفأسِ. لمْ أدفنْ شبيهي..
مثلما علّمني قابيلُ ما علّمَهُ من حكْمةِ
ذاكَ الغرَابْ
رُبّما رحتُ أخوضُ الغيهَبَ المجهولَ
من أجلِ تعاليمَ بلا معنًى

سماواتي بُحيراتُ جليدٍ وشموسي
فضّة أمواجُها أصدافُ جمرٍ
تتهاوى نحوَى خلجانٍ من الطّاعُون
ينأى في زحام الملح كي يُدرك جلدي
ثمّ يرتدُّ بعيدًا كلّما أصغَى لروح
دُونَما صوت تصرّ الكوْنَ
من فرطِ العذاب
ونجومي غابةٌ سوداء من شَهدٍ

قطيعٌ من شظايا الشّمسِ تعْلُو
في قرار الأمسِ تمثالا لأشباحٍ بعيدينَ
وناري قمرٌ تُغرِقُهُ الأمواجُ
في حيّزِه الشاغرِ والبحرُ مدايَ
قمرٌ نامَ على البحر مرايًا
وتدلّى..
من هديلِ الموجِ أضواءً ونايًا



تفاصيل استثنائيّة

شمس الدين العوني

(1)

المرأة

الماكثة هناك

قبالة البحر

تطلب شيئا

من موسيقى المياه ....

المرأةُ

التي أطردتِ الظلام

وأوقدتْ في الأرجاءِ

نيران الأسماء ..

المرأة التي حدثتنا عنها

رياح الأزمنة

وأمطار المساءاتِ

وجدّاتنا ...

......

تلك المرأةُ

ألقت بنا

في أتون الأسئلة

تاركة أحزاننا

للفراشاتِ

تعبث بها

قبل أن تسقط

في

هاءِ

الدهشة ..

(2)

(إلى لمين ساسي)

لطخات

الأبيض

و الأزرق

والأحمر...

صخبُ الضّوء

والأجسادِ

عنفوان العبارة الغائبة ..

الوجوه

وأحوال الطاولة الواحدة ..

الشّهقات المسربّة

في الحركات ..

إلى آخر ذلك من غابة الأسئلة

المبثوثة في القماشة ..

ثمة إذن

وجوه أخرى

للحقيبة القديمة

للشّجن المعتّق

للنوّاح الخافت..

الآن أدركت حيّزا آخر

من نيران الأسئلة..

لماذا يتأوّه

ذلك الرسام

العاشق، الحائر، الواقف، القلقُ

المبتسم، المثرثرُ، الصَّموتُ، الهائج

الساكن، المتأمّلُ............

مرّةً،

قال لي لمين ساسي ونحن في الطائرة بين عاصمتين :

دعنا من حديث الفن والألوان

أنا

اشتقت إلى ابنتي

آه..

وأعني أيضا بلدي...

(3)

(إلى نجيب بلخوجة وقد غادرنا)

ألفَ المدينة

رآها من زاوية أخرى

وأعني عين القلب

آخى بين جدرانها

بالألوان

وبالشهقات..

أذكره الآن

في ليلة استثنائية من سنة 2001، عند نسمات حضرموت..

وهو يرقص مثل زنجيٍّ قديم..

كانت اللوحة معلقة

في المكان..

وكان نجيب

يرقص

ويرقص

ويرقص

مثل الأرض المذعورة

وظلت ألوانه

إلى الآن

على تلك الهيئة من الرقص العظيم..

في هذه اللّحظة المربكة

والفارقة..

تذكرت كتاب صديقي الشاعر

اللبناني ابن الجنوب محمد علي شمس الدين..

أما آن للرقص أن ينتهي..



شخص آخر

مبروك صالح المناعي

حبيبتي... تعبت كثيرا بعد توديعك لأني صرت في حالة يرثى لها. شعرت فيها بنوبة أليمة انتابتني فلبثت في وضع هستيري... لقاؤك بعد ربع قرن صدمني برجّة شأنها غريب وأمرها عجيب!..

كان لقاء طريفا لطيفا، في جلسة ممتعة، بالورد مفعمة، قلما عاشتها ذاتي الحسّاسة المرهفة، أخطأت خلالها إذ غفلت عن أخذ رقم هاتفك المحمول، بينما كانت الآلة بينك وبين إبنك الأوسط تتداولانها أمامي.

هل أصابني الجنون!.. ماذا سأصنع برقمك!.. هل سأجرؤ على مكالمتك بعد عودتي إلى داري!..

سنوات مرّت، فصلتني عنك وأبعدتك عنّي، دون أن ترحمني الظروف لرؤيتك ولو مرة، بينما اسعفتني الأحلام برؤياك مرّات.

ظللت مخلصا لأسرتكم أزورهم مرة في السنة أو مرّة في سنوات. علمت في أول زيارة لهم بعد فراقنا أنّك تزوجت ففرحت ودعوت لك بالسعادة. كما سمعت أنّك ابتعدت بالسكنى إلى منطقة داخل البلاد. وما فتئت أتلقّط الأخبار عنك فيما كانت زياراتي لأسرتكم كلّها لأجلك، دون أن يسعفني الحظ ولو مرة للعثور عليك هنالك.

وهل في اهتمامي بك غرابة؟.. ألم أتعرّف إليك قبل أن أرى أي فرد من أسرتكم!..

جئتني في ظهيرة قيظ... طرق باب سياج المنزل فإذا بالربيع قادم على الصيف، إذ فوجئت بوردة مقبلة بمفردها تطلب خدمة. في لحظة الصمت حضرت بالذهن وصية أبي نصيحة: إذا انبهرت بزهرة فقل ما شاء الله!.. ردّدتها مرتين منتظرا المفاجأة. هنالك هتفت: جئتكم من قبل العم مختار الموظّف بشركة الأسفار لأتلقى تربصا لديكم.

أطرقت قليلا... ماعرفت العم مختار وما تذكرت أحدًا خاطبني في هذا الموضوع!...

رفعت رأسي نحوك وابتسمت:

ـ مرحبا... مرحبا بك... تفضّلي.

واستقبلتك زوجي بحرارة بلغة، شأنها الدائم في استقبال الضيوف والموروث عن كرم والدها الراحل، ثم قادتك إلى قاعة الجلوس دون التفوه بأي حرف سيئ. ولبثنا إزاءك نتأمل رونق البهجة في طلاوة الحسن والإشراق منبهرين في إبداع البديع فيما صور: البرد يتلألأ والجوهر يبتسم والذهب يرفرف كعرانيس الذّرة الصفراء.

هناك أكدتِ مطلبك:

ـ إني في حاجة إلى تربّص بعد أن أحرزت المؤهل التقني للرسم في البناء.

أجبتك مرحبًا :

ـ لا أرى مانعا... من الآن يمكنك الشروع معي مع الملاحظة أنّ وسائلي محدودة من حيث التجهيز والأدوات والحرفاء. رَدَدْتِ مستبشرة :

ـ بارك الله فيكم... إن شاء الله أشرع معكم غدًا.

فعقّبت :

ـ للعلم... إني أعمل بمؤسسة بنظام الحصة الواحدة... سأكون معك بعد الظهر أمّا في الصباحات سأترك لك أعمالا في متناولك لتتدربي وستتطورين شيئا فشيئا.

وتتذكرين كم سررت لمّا انتدبتك مؤسسة كبيرة بعد تربّصك عندي طيلة أشهر الصيف.

....

مرّت السنوات سريعة قبل زواجك وبعده دون أن يغيب طيفك عن ذاكرتي. وما فتئت أخط بمفكرتي مكتبي: دار الطهروني... دار الطهروني... كل ذلك لتخصيص الوقت للقيام بزيارة إلى داركم.

لكن الأيام لا ترحم في خضم البرامج وفي تيار الشؤون. لذلك لم تجد الظروف بتأدية زيارة في الوقت المرغوب.

وتجري الأسابيع بعد الأسابيع دون استراق الوقت للجري إلى ذلك الحي العزيز حيث السيد الكريم والأسرة الفاضلة.

وما انفككت أسأل أقاربكم وجيرانكم عنك كلما سنحت الفرص فأعلمتني شقيقتك أنك صرت أمّا لثلاثة بنين. ثمّ حدثتني سيدة من حيّكم قالت :

ـ هيام أصبحت تعيش بين هواء وفضاء!..

ـ ماذا تعنين؟

ـ بعلها صار مليونيرًا.

ـ هنيئا لها... ذلك يسعدني كثيرا.

وفي مرحلة لاحقة ألعمتني نفس السيدة عن تدهور أحوالك :

ـ لقد انقلبت ظروف هيام رأسا على عقب!

ـ يالطيف.

ـ طارت الثروة وعادت الحال إلى حالة متواضعة. عادت إذ ذاك هيام من تلك المنطقة إلى الحي حيث منزل الأسرة.

تحملني ظروف الزمان من مكان إلى آخر وتجذبني ظروف المكان إلى مراحل ومناسبات والذاكرة ما تنفك تحمل الهاجس نفسه : التفكير فيك باستمرار والتفكير في تجديد زيارة لداركم علني أصادفك هنالك. لكن طول الفراق قد تأكّد.

وسنحت الظروف لحلولي بحيّكم في شأن ضروري لكن مأربي قد تأجّل فقفزت الفكرة إلى ذهني ومنه إلى منزلكم.

طرقت الباب فاستقبلتني المعينة ثم قادتني إلى قاعدة الجلوس، بعد أن أشعرتني أن الحاج الطهروني قد خرج يتمشّى.

بعد هنيمة أطلّت عليّ سيدة لا أذكر أنّي رأيتها سابقا... امرأة ذات مظهر محترم، طويلة عريضة، بدينة شقراء!... فكّرت: من تكون هذه السيدة، إنها تشبه بنات الطهروني لكني لم أرها قبل اليوم!...

رحبت بي في حرارة ثم جلست قريبا منّي وراحت تحدثني دون توقّف. في البداية لم أتابعها جيّدا لأني سرحت : هل تكون أخت هيام ولم أرها سابقا!... أم هي هيام نفسها قد حوّلها ربع القرن إلى هذا الشكل!... حاولت أن أركّز على الصوت!... إنه لم يتغيّر!...

وجدتها تركّز نظرها في عينيّ كأنها ظمأى للوجه الذي لم تجرؤ طيلة ثلاثة أشهر أن تتأمله. كانت في تلك المرحلة إذا حادثتني تقول باختصار وعيناها إلى أسفل وجهي. واقتربت منّي أكثر فاقترب الماضي... تأملت وجها عريضا يختلف عن ذلك الوجه الصغير لكن الأنف لم يتغيّر في شيء، ظلّ دقيقا لطيفا وكذلك

الثغر أما الابتسامة فبدت جديدة لا تمت بأي صلة لتلك الفتاة اللطيفة الخفيفة! ...

ونفذت إلى صدري لما سألتني عن أحوال الأسرة وعن أفرادها بأسمائهم! ...

ما ألطف تلك السيدة وما أرق طبعها وما أعذب حديثها، قد جعلت من الجلسة ساعة عسل اكتملت عذوبتها بالتحاق الوالد بنا حيث تنوع الحديث وأثيرت الذكريات وأمكن لي أن أرى بنيها الثلاثة، كانوا ذكورًا.

شعرت بشحنة من الأفكار بين الواقع والخيال، وبين الذكريات والتصورات حين نبهني ذهني إلى عامل الوقت. قمت إذ ذاك أستأذن للانصراف.

رافقتني إلى الباب بعد أن ودّعت الحاج الطهروني. تودعنا بحرارة المودة وبثقل ربع القرن ثم انخرطت في شارع الواقع.

حبيبتي... تعبت كثيرا بعد توديعك إذ سرت هائما في حالة معنوية رهيبة. وضربت الحالة الهستيرية فكري بقوة لما وضعت رأسي على المخدة في الليلة اللاحقة. ضغط على مزاجي تيار شديد المفعول. ثم سرت في سائر جسدي قشعريرة رهيبة. وطفق صدري يرتعش ويغلي فانتفضت قائما وهرعت إلى الماء لأضع رأسي تحت الصّنبور.

وما كدت أتماثل حتى لبثت أنصت إلى جوارحي!

ماذا تريد من هذه السيدة؟... إنها إمرأة غريبة عنك!... إنها سيدة فاضلة لكنك تجهلها... هل هي صديقة لك؟... هل تحبك؟... هل وجدت فيها هيام الأمس؟...

تهاطلت العبرات بغزارة فأتاحت للمضغة أن تسترسل في الهذيان : أريد أن أرى تلك الفتاة... تلك الوردة بعينها... آه... لو أرى على الأقل صورة تذكارية لها وهي في تلك السن... وأفضل من ذلك لو أشاهد شريطا تذكاريا وهي فيه فتاة!... لماذا لم أسألها رقم هاتفها المحمول؟... وماذا أصنع به؟... وما الصعب في تجديد زيارة لها!... و ما الفائدة من زيارتها... إنها شخص آخر!...

الرسم على الروح

هيام الفرشيشي

عملها كمعلمة رقص لم يخمد عشقها للفن التشكيلي إذ تهوى «هدى» الرسم وتتمتع بمشاهدة اللوحات في المعارض والمجلات. وتقرأ كل ما يكتبه النقاد عن مدارس هذا الفن وتجاربه، وغالبا ما تعود إلى اللوحة الخالدة: الموناليزا بابتسامتها المخادعة، لوحة بيكاسو امرأة مكتوفة اليدين تجلس على طريقة بوذا وتقرأ السر الدفين.

كانت تمج العنف وتميل إلى الرسومات الناقدة، قد تكون سلسلة لوحات «لهوغارت» ذلك الانجليزي المصور للّهو، لوحات تعج بالمشاهد الناطقة، تصور الفساد وتهتك خبث البشر. لوحات ساخرة لا تقل قيمة عن لوحات «برنارد شو» اللاذعة. فيكفي الرسام أن يضفي ابتسامة على هذا العالم. وينظر إليه مكتوف اليدين في جلسة صامتة.

تتابع هذه الأيام ما تكتبه الصحف عن الرسام «جمال الصافي» صاحب الألوان المغامرة والمشاهد المتحركة والتشكيل الضاج بالعنف. لمَ لا تزور مرسمه؟ هذه فرصة اكتشافه والتوغل في عوالمه، فالحياة تتسع لعوالم غير تلك التي نعيشها! طفقت تستعيد رواية ذلك الشاب المغامر «ستيورات كونديللي» الذي صمم على جلب الزمرّد من قبيلة متوحشة لا تبارك إلا المجانين! الجمال كالزمرد كامن في أراض خطرة... يكفي «كونديللي» أن يرقص ويضحك ويغني ويرسم على وجهه تعابير البلاهة، ويحول حركاته إلى قفزات مجنونة!

في الطريق إلى المرسم طفقت تنظر إلى السماء بنظرة ساذجة تخفي توقعها لخطر ما. ولكن في ذاكرتها صورة «بوير تونابو» تلك القرية القابعة بالأكوادور التي مر منها «كونديللي»، ذلك الشاب لم يكن مجنونا حقا! ولكن حلمه بالحصول على الزمرد بدا ملحا! فقد قطع النهر وبيده مزمار من الخيزران وفي حنجرته أصوات ساخرة مغناة بأحلام تحدق نحو المجهول.

أيقنت أنها وصلت إلى المكان المنشود غير بعيد عن البحر. فقد تراءى البحر عن بعد مبتهجا. الطقس خريفي لكن السماء لم تكن كئيبة بل موشحة بغيوم قطنية خففت من حدة اللون الرمادي. استرسلت قطرات الرذاذ برفق فبللت شعرها ووجهها. بدت السماء لوحة متحركة سرعان ما اكتست ألوانا زرقاء باعدت الغيوم وأرسلت الضياء... البحر لم يكن صاخبا تماما لكن أمواجه كانت تندفع بحرية محدثة إيقاعا عند ارتطامها بالرمل... حركها مشهد الأمواج المتدافعة، لترتد تاركة أصداءها. هزّها شوق لمعانقة هذه الأمواج والإبحار في أعماقها، لكن المطر تساقط على شعرها، فتخلصت من الذهول الذي انتابها جراء مراقبة الطبيعة الجذابة، وأسرعت السير رغم ثقل خطاها على الرمل.

قرب المرسم ثمة فريق تصوير سينمائي، يحمل أفراده ملامحا آسياوية غالبة تطبع وجوها حازمة منغلقة تطفح بصورة الشرق الأقصى. يطلب المخرج من الممثلة بعبارات أنجليزية ذات لكنة هندية أن تغطي وجهها تعابير السذاجة، وأن تنبعث من عينيها نظرة بلهاء، أما الشاب الذي يطلب منه تصنعّ دور المخادع فدعاه إلى النظر إليها بخشوع وكأنه يصغي إلى تراتيل الآلهة.. جلسته الرصينة أعادت إلى هدى صورة «بوذا» المتأمل منذ قرون في نفس الهيئة.. رددت بين طياتها وهي تهم بالدخول إلى المرسم: من نقطة السذاجة تدخل بطلة الفلم إلى قبيلة متوحشة كـ «كونديللي».

كان المرسم أشبه مايكون بقلعة أثرية ذا شكل دائري، أقرب إلى القبة المبنية من الحجارة الضخمة، وفرش بلاطه فسيفساء عليها حيوانات ونسور وطيور. الشبابيك كبيرة من الخشب المزخرف بها فتحات تتسلل منها نسمات هواء البحر الرطب، أما الأعمدة القائمة الحراس فقد كانت تشد السقف كما لو كانت تباعد بينه وبين الأرض. انتشرت الرطوبة في المرسم وتراءت الجداريات وقد رسمت عليها تماثيل وأشكال هندسية غريبة كما لو أن كل الحضارات قد مرت من هنا وتركت بصماتها على الجدران.

رسوم اللوحات تنضح بالعنف، على إحداها رجل يقطع رقبة الآخر بسيفه، الثانية تصور نمرا يفترس رجلا زائغ النظرات. واجهتها اللوحة الثالثة بوجه شاب حاد النظرات، دقيق القسمات، تغطي لحية كثيفة نصف وجهه، أسمر اللون. كان يلبس ملابس فضفاضة ذكرتها بهنود الراجبوب القدامى المنحدرين من «آل غورخاس» في النيبال. وتراءى لها الشاب في صورة مَهراجًا يروض الفهد المكشر. كان شكل السيف في اللوحة يختلف عن السكين المعقوف النصل عند «آل غورخاس». شعرت بحاجة لبعض الهدوء ولكن يبدو أنها دخلت طريقا مجهول النهاية. استحالت مشاهد اللوحات إلى كوابيس تعصف برأسها. انبرت تلك المناظر المزعجة أشباحا ماانفكت تمتد وتتطاول عبر غياهب الوهم، ثم أخذت تهتز في رغبة مسعورة. أشاحت بوجهها عن اللوحات، فلم تعد ترى فيها سوى أحاسيس حادة تخزها، وتبخر كل ما قرأته عن الانطباعية والرمزية والتكعيبية. الأشكال تمثلت كوجوه تنظر لها بشراسة، وأجساد متوثبة تريد الانقضاض عليها! فقد تعمد الرسام إحداث الخدوش على سطح لوحاته ليصدم المشاهد بصوره المرعبة وألوانه الحادة، وبتلطيخ اللوحات باللون الأسود مما حال دون انسياب أحاسيسها.

غابت عن ذهنها قوانين الترابط والتجاور والتراكب وحل محلها قانون متوحش.. إنها تتوه في لوحة نفسها الغامضة، تحاول تصميم رقصة صاخبة على الايقاع المتسارع لموسيقى «جون ميشال جار» الذي يحاكي ارتطام الأمواج الصاخبة على الصخور المدببة ...في ذلك الايقاع الغامض راودها الشعور بالرهبة وهي تتوقع أن تشاهد بطلة الفلم ضالة في الأزقة المظلمة كما القطة الباحثة عن عظام، وتدور حولها قطط ذات رؤس كبيرة وعيون براقة.

يدخل جماعة التصوير بتجهيزاتهم وآلات التصوير إلى المرسم، يتقدمهم المخرج، يتحدث إلى الرسام الذي كف عن تلوين لوحته، ثم يطلب من تقني الإضاءة إطفاء النور الكهربائي ليعكس الضوء الصناعي على لوحة النمر المفترس، ويعكس التمويج عند التقاط الصورة عن قرب، أما تقني الصوت فقد كان يركب الصوت السيكولوجي على المشهد : بدا كصورة العاصفة المنبعث من جوف الروح، في حين انشغل المخرج بترتيب مشاهد اللوحات المعروضة، فيخرج النمر من اللوحة في خدعة سينمائية ويلتهم البطلة. في تلك اللحظة تعلو صرخاتها بين أرجاء المرسم، يضاء النور الكهربائي وترصد الكاميرا بقايا لهيكل بشري..

إثر ذلك يطلب المخرج من الرسام أن يضع على وجهه القناع المنحوت من الخشب ويصحبه إلى خارج المرسم رفقة فريق التصوير حيث كهف صنعه مهندسو الديكور. شرح المخرج للرسام موضحا : أنت الآن أمام كهف هندي قديم في «حيدر أباد»، الرسومات التي وجدت

عليه هي محاكاة للطقوس الهندية القديمة. ستخرج من الكهف كدرويش ورع، وتوقد نارا ثم ترمي داخلها بقايا هيكل الفتاة وترقص على إيقاع صوت الطبل، في حين لا تحرقك النار المباركة وأنت تمرر عصا غليظة بها شرارات اللهب على لسانك وكتفيك وصدرك..

شعرت «هدى» أنها داخل متاهة لا تعرف حدودها: هل هي في حلم أم في واقع فقد ثباته؟ هل كانت في مرسم أم في أستوديو تصوير.. كيف استحال هذا الرسام إلى ممثل بارع يتقن الخداع البصري وهو يؤدي تعليمات المخرج بدقة؟ أما ذلك المخرج الهندي فقد كان أكثر جنونا من الرسام، فقد بدا كإلاه يلهم الرسام بلغة الغيب:

ـ حاول أن تتقمص دور «جلجامش» قبل أداء الطقوس! نازل النمر ذلك الوحش الأرضي!

حينها ستنتشي على إيقاع رقصة الروح إلى حين انطفاء النار، وتأخذ مزمارك القصبي لتعزف سر إعادة خلق الروح، فتبعث الفتاة من جديد على شكل كوبرا مقدسة ترقص على نغمات المزمار...

لم يكن ذلك صوت المخرج حتما بل صوت «هدى» المنبلج من المتاهة وهي تتخيل عودة «آل غورخاس» إلى الهند القديمة.

لم ينتبه الرسام المنهمك في تلوين لوحته إلى أثر لوحاته على روحها... غادرت المرسم، تأملت أشعة الشمس الحمراء المنتشرة على أمواج البحر المتلاطمة والبجع الوحشي وهو يفتح أجنحته. في تلك اللوحة الخلاقة عاد إلى اللون توازنه وهي ترقص مع البجعات رقصة «بنتاري».



بنتاري: الانسياب في اللغة اليونانية القديمة؛ هي رقصة من تصميم برونوستاينر.

الجوّال و ملَكُ الموت ..

عبدالقادر اللطيفي

سمعت صوت جوالي يأتي وانيا وضعيفا، وهو يقول:

ـ صباح الخير يا سيدي. . حمدا لله على السلامة. . ستكون بخير وعافية وإنها لمعجزة ولا شك. كيف تشعر الآن ؟. .

كانت الأشياء تبدو أمامي غائمة. . وكنتُ فيما يخيل إلي أحلق من فوق جبل عال وما بين فجاج عميقة وشديدة الانحدار. . خفة في الوزن، وألمٌ قارص في بعض الأطرافوحالة" غريبة" لا أعلم أنني مررت بها من قبل. . وكنت واعيا تقريبا بأنني في وضع غير طبيعي ولكني لم أكن أعرف ماذا حل بي على وجه التدقيق. .

سألته :أين أنا يا جوالي ؟

أجاب وهو يتراقص في مكانه :أنت في المستشفى سيدي. لا تتحرك حتى لا تؤذي نفسك. .

ألححتُ في السؤال : ماذا حل بي ؟ لماذا أنا في المستشفى، وما هذه الأشياء التي حولي ؟

كان واضحا أنني في حجرة من حجرات مستشفى نظيف، وكان كل شيء حولي أبيض تقريبا. . الفراش والملاءات الدافئة، والمعدات الطبية التي كانت تحيط بي، والجدران التي كانت تميل إلى الزرقة الممزوجة بالبياض. وبان ليمع كل هذا أن المكان ليس غريبا عني. ثم. . ثم اكتشفتأنني لا أستطيع الحركة إلا قليلا، وبدا أنني معصوب الجبين وأني أحمل في أنفي أنبوبا للتنفس. . يا للهول ! ماذا حل بي حقا ؟ وتزحزحت لكن جوالي سرعان ما صرخ :

لا لا. ألم أقل لك يا سيدي بألا تؤذي نفسك. . لا تتململْ ولا تحاول النهوض. لا تتحرك. حافظ على هدوئك فقط وأنا سأفهمك كل شيء. .

ماذا. ماذا ستفهمنيومنذ متى أنا هنا ؟

تحلحل قليلا. . كان موضوعا قريبا مني فوق المنضدة الصغيرة، وكان إلى جانبه علبٌ وقواريرُ ولوحات مستطيلةللحبوب وكانت مختلفة الألوان. وكان ثمة قطعتان بلاستيكيتان سرعان ما عرفت فيهما حقنتين غليظتين لم تستعملا بعد. . " يا إلهي، ما كل هذا ؟! " قلت في نفسي وعدت أسأله في نفاذ صبر : ولكن قل لي منذ متى أنا هنا ؟

منذ ثلاثة أسابيع. .

وماذا وقع ؟ ماذا وقع لسيدك أخبرني ؟؟

لقد انزلقتَ في قطعة موز وتدحرجتَ من على السلم، وفقدتَ وعيك. . و. . وأتينا بك إلى المستشفى ولكنك لم تستفق. . أعني. . لم تسترد وعيك و. . وحسبناك ستموت. .

أموت !! إلى هذه الدرجة ؟! أموت، أنـا.. أنا أموت ؟!

ضحك :

وما الغرابة في ذلك؟؟أنت كائن بشري وقد تموت في أية لحظة مثل الآخرين.. فلماذا تستغرب ؟

عجبا ! هل وصل بك الأمر إلى حد أن ترجو الموت لسيدك ؟هذا نكران للجميل ولؤم صريح، ولا يجدر بك أن تكون قاسيا.. إنك تقسو علي بمزحتك الثقيلة هذه.. هيا هيا قل لي ماذا جرى حقيقةً..

هو ما أقول لك فعلا، ولكنك لا تريد أن تصدقني..

إذن أين أسرتي، وأين أصدقائي، وأين معارفي وزواريحتى أعرف بالضبط ما الذي حدث.. فأنا لا أصدقك حقا؟

زاروك بالعشرات يا سيدي وكانوا جميعا يريدون الاطمئنان على حالتك، وكنتَ على حافة الموت وهم ينتظرون اللحظة الفاصلة. إذ لم يبق إلا أن يوقف الأطباء هذه الآلات الرحيمة وينتهي كل شيء إلى الأبد.. ولكنكتحمل سبع أرواح..

تقصد.. مثل القط ؟

هو ذاكَ.

طيب.لماذا لا يجلس بعضهم إليّ الآنولا أجد إلاكَ معي ؟

لا تنس أنها الساعةُ الرابعةُ صباحا والكل نائمون، وليس هذا وقتَ زيارة الأقربـاء والأصدقاء.. ثم إن وجودي دليل حقيقي على أنني الوحيد الذي يظل وفيا لك إلى آخر لحظة من حياتك.. لقد كنتُ في وقت الحادث في جيبك وظللتُ أتدحرجُ معك، وأرتطـمُ بالدرجات الرخامية الصلبة مثلما كنتَ ترتطم تماماإلا أنني حافظتُ على وعيي.. صناعة أصيلة لا غشَ فيها.. أما أنتَ فقد شخرتَ كالثور ثم استسلمتَ للغيبوبة.. وعندما حملوك كنتُ معك.. وحتى عندما أدخلوك إلى غرفة العمليات فإنهم تركوني إلى جانبك. وتفطن أحدهمفنقلني إلى هذه الغرفة ريثما تنتهي أنت من العملية، وكنتُ أنتظرك قلقا على هذه المنضدة..

هل تعلم أين كنتُ أنا حقيقةً يا جوالي العزيز ؟

لا. وليس عندي أدنى فكرة يا سيدي، أين كنتَ ؟ ألستَ في المستشفى!؟

لستُ في المستشفى بل لقد كنتُ في الأثير

في الأثير ؟!تعني الجنة مثلا؟

لا. في الأثير أقول لكوشاهدتُ ما لم يشاهده غيري،ولا حتى جوالٌ مثلك مليء برقائق السِلكون التي تحول الواقع إلى خيال والخيال إلى واقع.. لقد كنتُ في مكان قريب بعيد..

حدثني يا سيدي فأنا مشتاق إلى سماع أخبارك العجيبة.. إليكَ نستمع..

لقد كنتُ أتأرجحبين الحياة والموت،لكنني لم أكن سعيدا ولا حزيناوكنتُ أرى الغرائب واكتشفتُ بعض الأسرار.

ماذا رأيتَ وماذا اكتشفتَ ؟ هيا قل وعجـلْ، ولا عليك من المقدمات .

هل تذكر يا جوالي أنني مرةً أو مرتين كنتُ قد حدثتُك عن رجل هُلامي في ثياب بيضاءشاهدتـه في أحد أحلامي، وكان ذلك على ما أظن منذ سنتين أو ثلاث ؟

أجل أذكر.. وبالمناسبة كنتَ قد سجلتَ عندي ملاحظةً في دفتر محفوظاتك.. لقد سجلتَ أنكشاهدتَ حلما لن تنساه، ولم تشأ أن تخبرني بالباقي.. الملاحظة ما تزال مكتوبة عندي.. ألم تكتب أنك سعيد شقي .؟قلـبْ الصفحات على شاشتي وستجدها.. ولكن لماذا لم تخبرني بالباقي وكتمت عني ما رأيتـه..؟

الآن سأخبرك..

ماذا رأيتَ بربــك ؟

في الأيام الأخيرة كنتُ أدخل وأخرج صُحبة رجلين يلبسان لباسا أبيض لم ينزعاه حتى في أوقات الراحة، وكانا يتكلمان بلطف شديد ولا يثيران كثيرا من الضجيج. . والحق أنني يا جوالي خرجت مرة واحدة ولم أعد إلى هذه الحجرة إلا قبل قليل. . تقريبا قبل حوالي نصف ساعة. وما عدا ذلك فإن هذين الرجلين كانا يستبقياني غالبا مع أحدهما أو كليهما ولم أكن أشعر بالبرد أو الحرارة. . ولا أعلم أين كنتُ أنام ولكني كنت غالب الوقت في الخارج كأنما كان يعمل هذان الرجلان جاهديْن على أن يبعداني عن هذا المكان. . لقد رأيتُ حقا بعض الداخلين والخارجين في اليوم الأول واعتقدتُ أني أعرف بعضهم، وسألت الرجلين ماذا يفعل هؤلاء فذكرا لي أنهم زوار يعودون مريضا وهو على وشك الموت. .

حقا ؟!

وكنتُ أحس باستمرار أنهما يخفيان شيئا عني، وعندمـــا ألحفتُ في السؤال عن هويتهمـــا وعما يحترفان أجاباني بأنهما يستلان الأرواح. .

يستلان الأرواح !

أجل. وقال لي أكبرهما إن ثمة روحا مسلولة حاليا ولكنها لا تريد أن تبتعد بعيدا عن جسد صاحبها. وقال، إنهما بسبب هذه المشكلة لم يستطيعا مغادرة المكان رغم أن وراءهما الكثير من الأعمال التي لا تنتهي. فاضطرا إلى المرابطة والقيام بحركة ذهاب وإياب من وإلى حيث يعملان حتى يقع البت في الأمر. .

وأي أمر ؟

أمر الروح. . فقد كانا يريدان أن يذهبا بها كما يفعلان عادةً غير أنهما لم يتلقيا أمرا صريحا . وبدا أن ثمةَ مشكلةً في الحجرة التي ينتظران عندها، حيث ليس من السهل فصل الهيولى عن المادة. وهذه من المشاكل التي لم يكونا ليتعرضا لها من قبل بسبب تخلف علم الطب قديما والتطور الذي وقع حديثا، والذي بدأ يسبب لهما ولزملائهما بعض القلق. . إنهما لا يستطيعان مخالفة الأوامر ولا يستطيعان في نفس الوقت التوقف عن أداء الواجب حتى لو كان ذلك في مكان ناء، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تتوقف المشيئة العظمى أمام إشكالات صغيرةٍ وبسيطة مثل هذه. .

وهل كانا يذهبان بعيدا ؟

ربما. . لكنني أعتقد أنهما مكلفان بالعمل فقط في دوائر قريبة لا تحتـــــاج إلا إلى تنقل بسيط وسريع. . بضع عشرات من الأميال لا غير. .

ماذا قلتَ لي عن عملهما يا سيدي ؟

قلتُ إنهما يستلان الأرواح . .

ويْ. لا شك أنهما فظيعان. .كيف يكونهذان الرجلان رقيقين وهما يقومان بهذه الأعمال المرعبة ؟

صدِّقْ يا جواليأنهما رقيقان جدا، خصوصا ذاك الذي شاهدتُه في أحلامي منذ سنتين أو ثلاثٍ وهو أكبرهما. إنهما مثال الهدوء والسكينة والاتزان واللطف. .وهو من كان يخطط للذهاب إلى الأماكن القريبة والبعيدة وتأتيه الأوامر فينفذها بسرور، وكان يطمئنني دائما. . وكان على الدوام في حالة انشراح وهو في عباءته البيضاء الشفافة وغطاء رأسه الحريري الذي ترفع النسمات الخفيفة أطرافه المتهدلة اللينة فيرفرف من حين إلى حين. . وبالمناسبة فإنه كان قد أطلعني على بعض الأسرار. .

بعض الأسرار ! وماذا تـُرى يخبرك سفاح مثل هذا. .ماذا قال لك ؟هل أطلعك على طرقه الخاصة في قبض أرواح ضحاياه ؟هل قال لك إنك ستموت غدا أو أنك ستعيش مائة عـــام أخرى، وأنه في النهاية لا بد قادم لحرمانك من الحركة ؟هل قال لكَ إنني مثلا سألحق بك أم أني سأتحول إلى مالك آخر بعدك ؟ قل لي، قل لي يا سيدي ولا تخجل من أن تفشيَ أسراره إلي فأنا صديقك الحقيقي وجوالُكَ وليس هو.

أيها الجوال هو لم يخبرني بما في المستقبل.. فهذا ممنوع منعا باتا. إلا أنه حدثني عن قصص بعض ممن قضَوْا من قبل، وقال إنه لا ضير من أن يحدثني بقصصهم لأنها لم تعد ذات قيمة ولن تغير من مسار المستقبل. فخطورة السر تكمن في تأثير الماضي على الحاضر أو المستقبل. أما وإن التأثير قد أصبح منعدما تقريبا فإنه لا يخشى من أن يفشي بعض الأسرار..

هل سألتَه يا سيدي عن بعض أقاربك أو معارفك ممن انتقلوا إلى رحمته تعالى ؟

أجل بالطبع. لقد سألتُه مثلا عن السر في توالي ظاهرة الوفـيات في بلدتنا عندما كنتُ صغيرا. وأعتقد أن الأمر ما زال مستمرا إلى الآن.. وأنا أذكر أن الموت كان يجتاح البلـدة صيفا وشتـاء، فيأخذ ما كتب اللهمن الناس ثم يتوقف إلى دورة تـالية.. وكان الناس في قريتي حينما يموت أحدهم يتشاءمون ويتوقعون اللاحقين ويدعون الله ألا يكونوا هم أو أقربوهم من بين أولئك اللاحقين.. وكنتُ في صغري أستغرب من هذه العادة التي تتكرر عبر السنين، حتى أصبحتُ أخشى مثل الآخرين أنه إذا أعلِن عن قدوم الموتفإنه سيعرج على بعض أعزائنا. وفي سنة من السنوات كان الموتُ قد أخذ كلا من جدي وجدتي، وأحد أخوالي وطفلا صغيرا لابن عمة والدتي، ورجلا مسنا من أصهارنا، وفتًى أعرجَ متسولا كان غالبا ما يمر من أمام بيتنا وينام عند الباب وقت القيلولة.. وحمارا لخالتي.. كل ذلك تم في حوالي عشرين يوما.. ودلف الموتُ فأخذ معه حوالي عشرة آخرين من القرية في أقل من شهر ثم ذهب..

غريب. وهل كشف لكَ صاحبُك السر ؟

قال إن الأمر كان عاديا وطبيعيا جدا وليس فيه أية غرابة..

كيف ؟

قال إن جـدي كان كبيرا في السن وكان يجاوز التسعين ولم يكن بد من إعفائه من الحيـاة، ووضع حد لمتاعبه الصحية. فقد كان يشكو من السكري وداء المفاصل وضغط الدم ودب الضعف إلى بصره حتى لم يعد يميز كثيرا بين الأشياء، ولذلك كان من الرأفة به أن تُستل روحـُه.. وكان قد بدأ يفقد القدرة على النهوض حتى عند القياملقضاء حاجته في الحمام، وقر القرار بأن تكون النهاية.. وفي يوم من الأيام استند جدي إلى الجدار وجعل صدره يرتفع وينخفض ويستعد ليلفظ الروح. فجاء صاحبنا ومد يديه فتلقاها في حفنته قبل أن تسقط على الأرض وتتعفر، ثم وضعهابهدوء في جراب الموت..

وله جراب يسميه جراب الموت ؟!

أجل. وإلا فكيف يحصد الأرواح ؟

وجدتــُك!؟

قال إن جدتي لم تكن بعيدة السن عن جدي فقد كانت في الثمانين.. ومع أنها كانت في صحة جيدة بالمقارنة إلى عمرها وبالمقارنة إلى بعلها إلا أن دورها من الحياة كان قد انتهى منذ زمن بعيد. وكانت المشيئة على ما يبدو قد رأت أنه لا بأس من أن تقرن الرفيقين ولا ضير في ذلك.. ولأنها حزنت على جدي مثلما تحزن امرأة في الأربعين على زوجها وأضحت وحيدة وأرملة فقد كان لا بد من النظر في أمرها.. بل إن أمرها منظور فيه من الأزل إلا أنه كان سيبدو من الرفق والرحمـــــة والعدل أن تلحق به في أيام قليلة.. وعندما كانت تهم بالاقتراب من الركن الذي أمضى فيه جدي أيامه الأخيرة لتترحم عليه وتبكي بكاءها الذي يشبه النفخ في قصبة قديمة، فوجئت بصاحبنا ينظر إليها وهو يرحب بها قائلا : استريحي استريحي يا أماه. هل تودين أن تكوني رفيقة زوجـِك الأبدية ؟لقد قال إنها حملقت فيه مثلما نحملق في الغرباء تماما ثم ضحكت في وجهه ببقايا أسنان دهريــــة، وسألته عمن يكون. فلما أخبرها أنه ملـَك الموت أطرقت، إلا أنها قالت له بعد حين، أنه رغم حبها للحياة إلى آخر لحظة فهي تفضل أن تلتحق بزوجها. واستعدت لتسلم روحها ووضعها في جرابه بنفسها .

هكذا إذن ؟

نعم هكذا .

وخالُك. هل كان بدوره كبيرا في السن ؟ لا أعتقد ذلكفلِم قبضَ روحَه ؟

قال إن خالي كان شؤما على نفسه .

وأي شؤم أكبر من الموت ؟

قال إن خالي كان يلعب الكرة عندما جاءه نعي جدتي وكان في السابعة عشرة. . أنا أذكر ذلك أيضا. . وعندما استنهضوه للذهاب قال، إذا كان أبوه قد مات فإنه لم يعد يستبعد أن تلحق به أمه بدورها وكان غاية في الطيش. . وتباطأ قليلا وقصده أن يتم بقية المباراة مع أصدقائه. . وبعد حوالي نصف ساعة بدأت قطرات المطر في النزول وقد أرعدت السماء وأبرقت وجاء السيل سريعا فتوقف جميع الأولاد عن اللعب إلا هو. . وجعل يركض مثل الحصان وينزلق على السطح الأملس ويمرغ نفسه في الوحل مثل الحمار الوحشي. .

ربما كان حزينا على أبويه. .

ربما. إلا أنه لم يكن يدرك أن السطح الأملس كان يخفي تحته بعض القطع من الحديد الصدئ. وعندما انزلق بظهره في اندفاع شديد كان الحديد يمزق جنبه الأيسر بالطول وبالعرض. . ورأى رجلا أبيض قبالته وهو يلوح بجرابه ويقول له إنه جاء لكي يراه وهو يلعب كرة القدم، وأنه سيعود إليه بعد أيام. .

يعود إليه بعد أيام ! تقصد صاحبك ! ولماذا لم يقبضه في وقتها؟

كان بحاجة إلى أن يتعفن جرحه. . فقد استمر المحيطون في الانشغال بالأموات وتركوا العناية بالأحياء ، وكان للجهل وعدم التحوط من الأمراض دور وأي دور. ولم يتصور أحد أن جرحا خفيا تحت ثياب خالي الذي تجاهل الأمر وتمادى في الاستهتار حتى بنفسهسيودي به بعد فترة وجيزة. . وكما تعرف فإن الرجل ذا الثوب الأبيض كانتمهمته كما قلتُ لك تنحصر في تسلم الأرواح ووضعها في الجراب. . فهو لا يقتل الناس ولكنه يتسلم أرواحهم كي يرفعها إلى أماكنها بسلام. .

يا الله ! خالُك هذا شؤم على نفسه بالفعل. . والطفل الصغير ! أقصد ابن عمة والدتك، كيف مات؟

لا تقلْ لي كيف مات، بل قُل لي كيف قُبِضت روحُه ؟

إذن هذا ما تعلمتَه من مَلَك الموت يا سيدي، وقد أصبحتَ الآن تدافع عنه. .

أنا لا أدافع عنه ولكني أقول الحقيقة. . وذاك الطفل الصغير كان قد وقع من السطح مرتين. . تصوّرْ مرتين. . وفي كل مرة كان يتلقاه هذا الرجل الذي تقول عنه إنه سفاح فيمنعه من الأذى والمكروه، وكان الناس في المرتين يقولون سَتَر الله. وفي المرة الثالثة جاءتحذير من المشيئة بأن هذا الطفل لا يريد أن ينقاد للعناية ولا أن يكون تحت جناحها، وهو مكتوب عليه من الأزل أن يفارق الدنيا وهو صغير السن ربما لكي يدخل الجنة بعد ذلكو لهذا لا فائدة من تلقفه عند السقوط. وعوض أن يسقط من السطح فإنه سقط فيبئر، وكان ذلك عندما تركه إخوتُه وحيدا وقد استنام أهلُه للعناية الربانية مثل معظم الناس وذهبوا للمشاركة في اليوم السابع من وفاة جدتي. . حتى مَلَكُ الموت فوجئ بتغيير المكان. .

فوجئ. يا ألله !والظاهر أن جدّيْك لم يشاءا أن يغادرا الدنيا بمفردهما .

هذا ما يبدو يا جوالي، إلا أن القصة لم تنته بعد .

أظنك - يا سيدي ستقول لي إن صهرَكم الذي مات بعد ذلك، مات عندما كان قادما في الطريق إلى المأتم. . أليس كذلك ؟

لا ليس كذلك. . فإنه قد مات وهو يتناول الدواء وفيه حبات من المحلول أكثر من المعتاد، وكان قد

وضع قطعتين من مضادات التجلط عوض واحدة اعتقادا منه أنه يحمي نفســـه من الموت. وكان قد سمع من يقول إن جدي مات لأنه لم يعد يحترم عاداتـه الصحية ولا يكترث لأدويته التي تقيه من التدهور .

هكذا ؟

أجل هكذا، ومَلَكُ الموت شاهد على ذلك.. فقد رآه كيف كان خائفا عندما بلغه موت جــدي. وسمعه يقول عنه إنه رجل لم يعرف أبدا قيمة الحياة، ولم يسع يوما لأن يكون قدوةً لأبنائه وأحفاده في الاعتناء بصحته. مع أن جدي كان قد بلغ التسعين، وعندما كان في السبعين لم يكن قد شرع بعد في التداويبطريقة منتظمة.. فلم يكن مريضا ولا يحتاج إلى الدواء.. ولم يكن يشكو..

طيب. والفتى الأعرج المتسول، كيف مات ؟

قال المَلَكُ إنه كان قريبا في المكان، وربما كان عامل الصدفة مؤثرا !

سبق أن قلتَ يا سيدي إن المشيئة هي التي تأمر وتقرر وأن صديقَك مَلَكَ الموت هو مجرد مستلم للأرواح، فكيف إذن تتدخل الصدفة وجوار المكان ؟ هذا لا يستقيم .

هذا المتسول لم تكن له علاقة بأسرتنا، ولا صلة له بجدي أو جدتي.. صحيح كان ينام أحيانا عند عتبةِ بيتنا، وكنانشفق عليه فنطعمه من حين إلى حين وقد يبيت في فناء الدار لكنه ليس من الأسرة ولا علاقة له بموت واحد من الناس من أقاربنا.. وما حدث هو أن أجله كان قد قُــرّر في مكان آخر، وأنه قبل عدة سنوات لم يكن في قريتنا. فهو قد وصل إلينا بعد أن جعل يتنقل في أرجاء المدن والقرى إلى أن استقر به الحال في البلدة.. وللحق هو لم يكن وحيدا، وإنما كان معه والدان هرمان سرعان ما اختفيا فجأة بعد أن ظهرا معه وبقي هو.. وكان هذا الفتى قد أصابه الكساح وهو صغير، وعندما أبلّ كان قد أصبح أعرج. ولأن والديه كانا فقيرين فإنهما لم يتمكنا من علاجه، لا من الكساح ولا من الحمى التي ألمت به شهرا كاملاوكاديموت بسببها. وبما أن الآجال مكتوبة، فإنه قد استمر على قيد الحياة لكن مع بعض الأمراض الخفية التيظلت تراودهوكان مصابا بضيق التنفس، وبالصرع.. وفي بعض خلواته كانت نوبات الصرع تحيله إلى شبح من الأشباح. وكانت الحالة قد تفاقمت في أيامه الأخيرة، ولم يعد ثمة شك تقريبا في أنه سيموت في وقت قريب.. ولأنه كان قادما من مكان بعيد في الأصل، فإن مَلَك الموت الموكل به لم يكن هو صاحبيبل كان مَلَكاآخر. وبعد أخذ ورد، ولأن موجة استلام الأرواح كانت على أشدها في بلدتنا، فقد وقع الاتفاق فيما يبدو على أن يستلم صاحبي الأمر ويقوم بالمهمة بدلا من الأول كنوع من التعاون.. وبدوره صاحبي وكل الأمر لمساعده لكثرة الأشغال والأعمال..

هل أنت جاد يا سيدي فيما تقول.. إن هذا يبدو لي محض افتراء..

هكذا على الأقل ما أوحاه إلي صديقي مَلَك الموت..

أصبح صديقَك.. لقد تطورت العلاقة سريعاوهذا ما لم أكن أتصوره ولا أنتظره منك يا سيدي. أيها الرجل العقلاني الذي لا يؤمن بالأساطير. اسمح لي أن أقول لك إنــك تهذي يا سيدي..

ربما !

والحمار.. كيف مات ؟

مات بالسكتة. ولكن عليك أن تعلم يا جوالي أن استلام روحه ليس من اختصاص صاحبــي، وإنما هو من اختصاص مساعده. ولا يمكن أن تجتمع أرواح البشر وأرواح الحيوان في جراب واحد..

إذن كيف قبض المساعد روح ذلك الفتى المتسول البـائس.. هل اعتبره من الحيوان؟

لا لا.. فقد كان معه جرابان.. إحداهما للحيوان وأخرى كانت لذلك المـلَك الذي طلب العون بسبب

بعد المسافة وضيق الوقت ولم يعد إلى البلدة في حينها..

والسكتة! كيف يموت حمار بالسكتة؟ هذه أول مرة أسمع فيها مثل هذا الخبر الغريب يا سيدي!

لا تستغرب شيئا يا جوالي.. ألم أقل لك إن صاحبي قد أخبرني ببعض الأسرار والبواطنوإن كان خبر ذاك الحمار الشقي مشهورا في بلدتنا.. ولأن الحمار كان حمار خالتي فإن المآتم السابقة جميعها كانت قد مرت على ظهره.. وعندما مات جدي احتجنا إليه في كل شيء.. من نقل المـــاء والمؤونة للمعزين والزائرين، إلى حمل النعش من المقبرة التي كانت تبعد عنا حوالي الساعة مشيا على الأقدام أو الحوافر..

ألم تستعملوا السيارة يا سيدي؟

في ذلك الوقت لم نكن نملك سيارة، ولا يجوز أن نسير إلى المقبرة بالسيارات حتى لا ندنس أرضها التي يرقد تحتها كثير من أجدادنا.

تبرير معقول.. ولكن كيف لمثل هذه الأعمال البسيطة بالنسبة إلى حمار أن تقتله؟

في الحقيقة ليست الأعمال هي التي قتلتـــــه ولا الانشغال ذهابا وإيابا طيلـة كل هذه المآتـم، وإنما كان ثمة أمر آخر على درجة من الأهمية.

وما هو؟

الحب؟

الحب؟!كيف يقتل الحب الحمير؟

نعم يقتله وزيادة. أ لا تصدقني؟فإلى جانب سكن خالتي كان ثمة اصطبل فيه حمارتان أغرم الحمار بإحداهما، وكان طيلة الليل لا ينفك عن الشهيق فضلا عن النهيق في النهار حتى كان زوج خالتي نفسه قد انزعج انزعاجا شديدا من نهيقه.. وللتخفيف من إزعاج الليل والنهار فإنهم جعلوا ينقلونه مرة بعد مرة إلى مكان بعيد في أطراف القرية ويعيدونه عندما يحتاجون إليه. إلا أن اللصوص حاولوا سرقته وانكشف الأمر، فأعيد إلى مكانه الأول.. وفي تلك المدة التي كان فيها الموت يحصد أرواح عائلتي كان الحمار في ذروة عشقه وهيامه. وكان يتلفت في كل رحلة من رحلات الأحمال الثقيلة التي لا تنتهي، إلى الاصطبل في شوق بالغ ويطرق إطراقا حزينا. فهو لم يتمكن يوما من تخطي ذلك الحاجز اللعين الذي يحجب عنه حبيبته التي ربما كانت تبادله العشق في صمت.. ولم يأت اليوم السابع لموت الفتى الأعرج، حتى كان حمار خالتي في غايـــة من الضعف والنحول.. فهو من جهة كان عاشقا ومن جهة أخرى كان كثير العمل، وانقطعت شهوته للطعام. وقد باءت كل المحاولات التي ترمي إلى إطعامه بالفشل.. لقد كان ولا شك يشكو من داء عضال، ولم يكن ذلك الداء إلا العشق والحرمان مع الإرهاق البالغ..

وبعد؟

لقد فكرنا نحن الأطفال أن نشفي غليله.

كيف يا سيدي؟

لقد قررنا أن نروي ظمأه.

كيف يا سيدي، فأنا لا أفهمك؟

هذه أمور لا تعرفونها أنتم معشر الآلات والوسائل.. إنها إما حاجات بشرية أو حيوانية.. وهي في الأغلب حاجات حيوانية..

وهل شفيتم غليله؟

أجل. فقد كنا حوالي تسعة صبيان أحطنا به ليلا وحللنا رباطه وتوجهنا به إلى ظاهر البلدة. وهناك كنا قد جهزنا له حمارته.. لقد كانت مثل العروس.. وقال ابن خالتي إننا سنكافئه على تعبــه وشقائه وحرمانه، وسنجدد فيه القوة والعزيمة بعد أن كاد يفقدهما في الأيام الأخيرة.. لقد حملنــاه كرها ووضعناه على الحمارة كرها وكان كالنائم.. شقاوة أطفال.. وما إن أحس بأنفاس الأنثى حتى أصبح مثل العفريت..

لقد صحا أخيرا، وجعل يقوم بعمله على أحسن وجه. ولكن بمجرد أن انتهى سقط ميتا . .

يا ساتر . .سقط ميتا !

أجل. فقد أجهد نفسه أكثر من اللازم. . لقد مات فجأة.

يا له من شهيد !

مَلَك الموت كان حاضرا، فكلف مساعده بأن يلتقط روحه التي كادت تلامس التراب. . فالمساعد كان قد انشغل بمراقبة المشهد وحدث كل شيء بسرعة. .

يا له من مصير مؤلم !

وهذا كان ختام الموت في عائلتنا تلك السنة. . أما في باقي البلدة فإن عشرة آخرين كانوا يتحضرون لتسليم الروح. .

عجيب ! كل هذا حدّثك به مَلَك الموت ؟

أي نعم. وقد قال لي إنه لولا حدثٌ بسيط وقع لي هذه الأيام ما كان ليبوح لي بكل شيء، وكان سيسرد علي قصصا أخرى أكثر أهمية وأقرب إلى الخيال. . هكذا قال لي. .

ألم يخبرك بأنك كنتَ بدورك ميتا أو كالميت؟

لا. ولستُ أدري لماذا، هل أنا فعلا كذلك !؟

أنت كنتَ ميتا، وأنا أتساءل عن السر الذي لا يريد أن يوافيك به إن لم يكن يهم مصيرَك وقصة موتك. . فلقد كنتَ ميتا بالفعل ولكنك لم تكن تشعر. . ويبدو أنه قد احتفظ بروحك بين يديه كل هذه الأيام، ولذلك لم تستطع دخول الغرفة. ولم يتمكن من وضعها في جرابه لأن القرار لم يصدر من المشيئة بعدُ، ولأن آلات العلم الحديث ظلت ممسكة برمق منك ما بين أسلاكها وذبذباتها الكهربية. . أفِقْ يا سيدي. إن مَلَك الموتجاء ليقبض روحك ولكنك سلِمت. . أليس هو من قبض أرواح أفراد أسرتك. . إذن هو هو الذي سيقبض روحك، فهو ما زال وفيا لك ولأسرتك وما زال يتابع خطاكم حتى لو خرجتم من قريتكم ونزحتم إلى الكواكب. . إنه يقوم بواجبه وقد كنتَ بين يديه وها أنتَ تسترد روحكقبل قليل. . الآن فقط رجعتَ إلى الحجرة وعرفتَ بأنك في مستشفى وأنك انزلقت وكدتَ تموت. .

هذا صحيح يا جوالي. . أجل صحيح. وأستغرب لِمَ لمْ يخبرني بذلك !! لِمَ لمْ يصارحني بالأمر وأنا بصحبته كل هذه المدة !؟

ساعتها سيكشف لكَ الغيبَ وهو ممنوع عليه ؛ وقد قلتَ إنه رجلٌ هادئ ورقيق. . أعتقد أنه لم يشأ أن يزعجك بإشارات الأخبار السيئة والنذر المريبة. . كما يجب عليك أن تفكر تفكيرا عميقا في حدثٍ ما كان قد ربطك بتلك الوفَيات التي كنتَ تحدثني عنها قبل قليل، ولا شك ستجد الحل. .لقد أخبرك بأشياء كثيرة وقص عليكَ قصصا مختلفة إلا أنه لم يخبركَ بأهم شيء. .

وما هو؟

لا أدري. ولكن فتـش في ذاكرتك .

أذكر فقط يا جوالي، أنني قبل أن أنزلق في درجات السلمكنتُ أفكر في ماض بعيد. . كنتُ أتذكر جدي وهو يلاعبني، وكنتُ أرى جدتي وهي تواريني خلف ظهرها كي تحميني من غضب أبي و. . وأحسستُ بأبي يحاول انتشالي بالقوة ويُهوي على رأسي بعصاه. .لقد كان غاضبا جدا وكان آخر شيء رأيته هو تلك العصا وهي تنزل على ما بين عينيّ وغِبتُ عن الوعي. .

يا له من موقف !

لقد كدتُ أموت يومها يا جوالي .

دعني أقل لك يا سيدي أن الأمر كله يكمن هنا. . عصا والدِك وسقوطـُك من على الدرجات. . لقدكدتَ تموت هذه المرة أيضا، وعليك الحذر في المرة المقبلة. . ذاك الطفل الصغير، ابنَ عمة والدتك سقط سقطتين من السطح غير أنه كان في السقطة الثالثة في

قعر بئر.. وقد يكون صديقك مـلَـك الموت الأبيض رحيما بك وعطوفا عليك، ومع هذا فإنه لن يتمكن من الحؤول دون موتك.. سيجد نفسه مضطرا إلى استلام روحك ووضعها في جرابه مثلما كان يفعل مع المئات من أسلافك مذ بدأت الحياة وبدأ الموت.. إنك في موقف لا تحسد عليه يا سيدي فتوقّ من الأمر..

وضعتُ يدي على رأسي.. كانت العصائب ما تزال تغلفني وتحسستُ بيدي الأنبوب المغروس في أنفي.. إني أخرج من الموت بعد أن أشرفتُ عليه..

لقد كنتُ فيه، وها إني أسترد وعيي وروحي.. أنا لا أصدق نفسي.. هل كنتُ ميتا وأناحي.. والتفت إلى جوالي وأنا أقول :

ولكني لا أفهم لماذا كان أبي غاضبا علي كل ذلك الغضب؟! ألا أستطيع الآن أن أخرج من هذه الحجرة اللعينة.. أريد أن أخرج إلى الحياة..

تراقص قليلا، وقال :

سنخرج.. ولكن ليس الآن..فكِّرْ في أبيك وفي الموت..



مكتبـــة الحيـــاة الثقافيّـــة

تقديم عبد الرحمان مجيد الربيعي

الدين والدولة والمجتمع في مواقف وأفكار محمد بيرم الخامس لعلي الصولي (تونس)

صدر للكاتب والباحث علي الصولي كتاب بعنوان «الدين والدولة والمجتمع في مواقف وآثارمحمد بيرم الخامس 1256 هـ 1840م/ 1307 هـ 1889 م» والكتاب في الأصل رسالة جامعية كما يبدو من خلال الإهداء فبعد زوجته وأبنائه يهديه إلى أساتذته (الذين ساهموا في تكويني العلمي بالجامعة الزيتونية وجامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية ـ كلية الآداب منوبة)- على حدّ قوله في الإهداء -

تقديم الكتاب بقلم الأستاذ حمادي الساحلي الذي يثمن فيه جهد المؤلف إذ أنه يرى بأن (بيرم الخامس لم يحظ بما حظي به غيره من المصلحين من عناية واهتمام أمثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ورشيد رضا والجنرال خير الدين التونسي وعبد الرحمان الكواكبي حتى أن أحمد أمين قد أغفل عن ذكره في كتابه الشهير «زعماء الإصلاح في العصر الحديث».

كما يقول الأستاذ الساحلي بأن (هذا العمل الذي يذكر فيشكر من شأنه أن يساهم في التعريف بهذا المصلح الكبير والعالم المميّز الذي يعد بحق ركنًا من أركان النهضة الفكرية الإسلامية الحديثة).

أما مقدمة المؤلف فيذكر فيها كيف تعرف على الشيخ محمد بيرم الخامس وذلك من مطالعته لمقال تحت عنوان «السيد محمد بيرم» مجهول الإمضاء بمجلة «المقتطف» ويقول: (تحدث فيه الكاتب باقتضاب شديد عن مسيرة خامس البيارمة ونضاله السياسي والإجتماعي والفكري والمناصب التي تقلّب فيها والبلدان التي زارها إلى جانب الإشارة إلى بعض مصنفاته).

ويقول أن هذا المقال أثار فضوله (إلى مزيد الإطلاع على آراء هذ الشيخ الزيتوني المغامر الذي جاب عديد الأمصار والأقطار وخبر شؤون ملّته وعرف كثيرًا من خبايا الأمور في الدولة والمجتمع).

هكذا بدأت رحلة البحث وجمع الوثائق من خلال هذا الكتاب - الرسالة الجامعية الذي جاء في 464 صفحة من القطع الكبير والموزع على ستة فصول كل فصل منها مقسم إلى عدة مباحث. أما الفصول فهي:

1 - ثقافته ومصنفاته (ثلاثة مباحث)

2 - كتابه «صفوة الإعتبار بمستودع الأمصار والأقطار» (ثمانية مباحث)

3 - الإصلاح الديني والتربوي في تمهيدين جاء بعشرة مباحث.

4 - في القضايا الإجتماعية (خمسة مباحث)

5 - بيرم صحافيًا ومؤرخًا، صحفيًا (ستة مباحث)، مؤرخا (خمسة مباحث)

6 - السلطة والدولة في تفكير بيرم الخامس- وجاء في ثلاثة أقسام:

أ - سياسة البايات بين الولاء والنقد (ثلاثة مباحث)

ب - الدولة العثمانية : الرؤية والموقف (أربعة مباحث)

ج - الغرب: الإعتبار دون الإنبهار (أربعة مباحث)

وأخيرا (الخاتمة)

هذا الكتاب وثيقة مهمة مكرسة لهذا المصلح الذي لم ينل حظه وقد صدر الكتاب في دمشق من منشورات دار الطليعة الجديدة- ط 1 سنة 2003

«كالماء في الأنهار» دراسات نقدية في أعمال الكاتب عبد الواحد إبراهم تأليف : مجموعة من الكتاب التونسين

على امتداد قرابة الخمسين سنة صدرت للقاص والروائي عبد الواحد براهم مجموعة أعمال في القصة القصيرة والرواية. وهو وإن غاب عن النشر لبضع سنوات بقي اسمه يتردّد في كل مايكتب عن القصة الستينية في تونس باعتباره من أعلامها.

ثم عاد للنشر في السنوات الأخيرة وقدم للمكتبة عدة روايات حظيت بالإهتمام النقدي.

قامت دار نشر «تبر الزمان» وفي سلسلة «قول على قول» بجمع بعض ما كتب عن براهم وأصداره في كتاب تحت عنوان «كالماء في الأنهار» وقد أهدته له بمناسبة سبعينيته) -أمد الله في عمره- ليعطينا المزيد من القصص والروايات.

أمّا الكتّاب الذين ساهموا في تحرير هذا الكتاب فهم ـ وكما ورد تسلسلهم في الصفحة الأولى من الكتاب ـ بوراوي عجينة/ محمد القاضي / مصطفى المدايني/ مصباح بوحبيل/ محمد آيت ميهوب / عبدالله مالك القاسمي/ الهادي المزوغي/حسن نصر/أحمد الحمروني/ ابراهيم درغوثي/ خالد الأسود/ أحمد مّمو/ الصبحي العلوي/كمال الشيخاوي/فتحي اللواتي/ رضوان ابراهيم / ومحمد مختار جنات.

أما التصدير فبقلم الأستاذ عبد الرحمان أيوب مدير «تبر الزمان» وصاحبها ومما جاء فيه قوله : (كالماء في الأنهار، عنوان شارد شاءه الراوي عبد الواحد براهم للحظات التوقف النقدي التي رغب فيها عدد من قراء ونقاد الأدب التونسي بصفة عامة والروائي منه بصفة خاصة عند انتاجه الإبداعي في مجال القص).

وجاء فيه أيضًا (ولعلّ أهم ما أكدته مختلف هذه القراءات هو أن إبداع عبد الواحد براهم إسهام ثابت وفعلي في تأسيس ذاكرة الأدب التونسي بصفة خاصة، ووجه يستحق الإحتفاء به في حومة الإبداع السردي العربي بصفة عامة).

وهناك ملاحظة تسبق الدراسات هي أن هذه الدراسات (وزعت بناء على تجربة عبد الواحد براهم السردية ابتداء بالأحدث من أعماله إلى باكورتها).

ونلاحظ أن ما كتبه الناقد والقاص د. بوراوي عجينة يهتم في التعريف المركز بحياة وإبداع الكاتب وهو ضمن مشروع يشتغل عليه للساردين التونسين وقد نشرت «الحياة الثقافية» نماذج من اشتغالاته هذه ولهذا كان اختيار موضوع عجينة في بداية الكتاب موفقًا.

ونشير إلى أن أقدم مقال في الكتاب هو لزميله القاص والروائي محمد مختار جنات ويعود لعام 1974 -مجلة قصص -العدد 30. وهي دراسة مستفيضة عن مجموعته القصصية البكر «ظلال على الأرض»

يقع الكتاب في 230 صفحة من القطع الكبير- سنة النشر 2006

«بحوث ورؤى في النقد والأدب»
للدكتور عادل الفريجات (سوريا)

صدر للباحث والناقد السوري د. عادل الفريجات كتاب جديد بعنوان «بحوث ورؤى في النقد والأدب» وهو الكتاب الثالث عشر للمؤلف (المدرس في جامعة دمشق). إذ سبق له وأن أصدر العناوين التالية: إضاءات في النقد الأدبي (1985)، تحقيق كتاب الأوائل لأبي بكر تقي الدين بن زيد الجراعي الحنبلي (1988)، خمسة اشكالات نقدية (1989) بشر بن أبي حازم الأسدي (1991)، والشعراء الجاهليون الأوائل (1994). دراسات في المكتبة العربية التراثية (1997)، مرايا الرواية (2000)، وللكتابة وجه آخر (2000)، قربية من حوران (2001)، النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية (2002)، آفاق ثقافية (2003) تحقيق كتاب الدعوات والفصول للواحدي (2005).

وقد توزع طبع هذه المؤلفات بين دور النشر في دمشق وبيروت.

أهدى د. الفريجات كتابه هذا للشاعر والباحث التونسي د. الطاهر الهمامي (تعبيراً عن عرى الإخاء بيننا باحثين، وبين سورية وتونس شقيقتين).

في تقديمه لكتابه هذا يذكر أن محتواه (ثمرة جهود علمية ونشاطات ثقافية ذات طابع بحثي) ويقول بأنه قد طوّر ووسّع ودقّق فصول هذا الكتاب عند اعدادها للنشر وصّفها إلى قسمين: الأول يتناول قضايا نقدية وأدبية والثاني ينصبّ على شخصيات أدبية ونقدية.

في القسم الأول نقرأ: الأجناس الأدبية... تخوم أم لا تخوم؟ / اشكالات قصيدة النثر العربية / تجليات النقد الغربي في نقدنا العربي المعاصر / قمع المبدعين في قفص الاتهام / مقاومة الغزاة في الأدب خط متصل ونور مشتعل / الأدب الساخر والضاحك.

وكما نرى فإن عناوين هذا القسم قد شملت موضوعات حيّة مازالت مثار نقاش مثل قصيدة النثر رغم أن عمر التجارب الأولى المنشورة منها وتحت التجنيس نفسه قد مضى عليه أكثر من خمسين سنة.

ويصفها المؤلف (قد صارت في أيامنا هذه النمط الثالث من أنماط الشعر العربي الحديث عامة والشعر السوري خاصّة، وهي تقف اليوم جنبًا إلى جنب مع نمطي الشعر الآخرين: التقليدي والتفعيلة).

وإذا ما أخذنا هذا الفصل نموذجا سنرى أن المؤلف قد أغناه بالآراء والمراجع لتعزيز ما ذهب إليه.

أما القسم الثاني حول الشخصيات الأدبية والنقدية فنقرأ فيه: نديم محمد شاعرًا رومانسيًا وقوميًا / شاعرية نزار قباني وتحولاتها / أيمن أبو شعر ومجموعته «عصفور محكوم بالإعدام» / وقفة عند ديوان «نوح العندليب» لشفيق جبري / محمود درويش المختلف الحقيقي / مقدمة لدراسة محي الدين صحبي ناقدًا / رؤية حول إبداع الشعر وإبداع النقد.

وكما نرى من عناوين هذا القسم أن فصوله وإن تحدثت عن أسماء معروفة (قباني، درويش) فإنّها قدمت لنا شاعرين سوريين لم يحظيا بالانتشار (نديم محمد وأيمن أبو شعر).

لنأخذ قراءته لنديم محمد المتوفى عام 1994 ففيها يقدم للقارئ والباحث معلومة أن الأعمال الشعرية له بلغت خمسة مجلدات ضمت (21) مجموعة شعريّة من غرر الشعر الكلاسيكي وكلها في الوطنية والقومية: فلسطين، مصر، العراق، هذا نموذج من شعره:

(أنا روح عاصفة تجوب محبة
أنا قلب إنسان شفوق غافرُ
أنا كل حي في بلادي كلها
أنا أمة ورسالة. أنا شاعرُ
شعري دمي فإذا سخوت ببعضه
في عسرة فأنا الكريم الجابرُ)

جاء الكتاب في 224 صفحة من القطع الكبير - منشورات دار المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر - دمشق - أواخر 2006.

«لوعة الهروب»

لفاطمة الزهراء .... (المغرب)

من بين الأسماء الشعرية الجديدة في المغرب الشاعرة فاطمة الزهراء بنّيس التي نجد لها مساهمات نشطة في الدرويات والصحف المغربية أو العربية، أصدرت أخيرا ديوانها البكر «لوعة الهروب» لتنضم به إلى قائمة الشاعرات المغربيات من أجيال مختلفة أمثال مليكة العاصمي وفاتحة مرشيد ووفاء العمراني وعائشة البصري وسعاد الطود ووداد بنموسى وإكرام عبدي وإيمان الخطابي وغيرهنّ.

في هذا الديوان كل طموح البواكير الذي يجعل الشاعر أي شاعر يقدم على نشر كل ماكتبه ولذا تتراوح أهمية ما نشر.

كتب مقدمة الديوان الشاعر عبد الكريم الطبال وتحت عنوان (حرقة الكتابة) والطبال أحد الأسماء الشعرية المهمة في المغرب، وكأن هذا الشاعر الرائد قد أحس بما تريده الشاعرة وما يريده المتلقّون منها لذا قال : (ليس من حق النائمين محاكمة الشاعرة مادام النور في رفقتها إلى مهبط الكلمات الأولى. فلتدعوها وشأنها تخبط في الطريق المسيّج بالورد المسقوف بالحمام حتى تصل إلى المنبع الذي منه ترتوي).

ويقول عن الشاعرة إنها (في بوحها الشعري الهامس تقدم بطاقة باطنية للشاعرة المهووسة باللغة المستحيلة)

من الصعوبة اجتزاء، قصيدة أو مقطع منها للتدليل على شعرها الذي ضمّه الديوان إذ يجب في مثل هذا الحال أن يقرأ الديوان كاملاً. لكن من الممكن الاقتراب من مناخها الشعري وهو الرفض والحلم والخيبة وهي تشكل ثيمات القصيدة العربية الشابة مع اختلاف في التفاصيل.

تقول في قصيدة «بصيص شارد» :

(وجعي يتكاثر في أزقة العمر
يغزل خيوطه تحت سقف النسيان
يباغتني بصيص شارد
يلمحني من أقصى . . أقصى الليل
يلبسني ديباجا
ألبسه إكليلا
يحاورني من ثقب الجدران
يسبح على جسدي
يتعرّشني
فارسا يحيي الشريان
آه منك
يا من تؤرجحني
عشقا في مهب الطوفان).

قصائد الديوان وزعتها الشاعرة وفقا لمناخاتها فالقسم الأول ضم قصائد تحت عنوان (فانتازيا الزوابع والبهاء) وفيه 18 قصيدة والثاني تحت عنوان (قصائد للوطن) وفيه 6 قصائد والثالث (أشعار ذاتية) وفيه 5 قصائد.

ومن القسم الثاني (قصائد للوطن) هذا مقطع من قصيدة (هوية ضائعة) :

(قلبي
أنا نجمة العراء
ازرعني
وردة في دمك
اكتبني
قصيدة على جسدك
لنُجهر انتسابنا العربيّ
فوق صفحات الحجر
واجدين فيي اللقاء
نكهة التاريخ).

وهذا مقطع أنيق من (قصائد للوطن) أيضا :

(عندما كلّستُك

بخمرة العراء

كان وطني دمعة

يغل جرحي بالحنين الدموي).

هذا الديوان بشارة قدوم لهذه الشاعرة الحالمة و(نصوصه بوح وأنوثة دماء) على حد قول د. محمد المعادي في كلمته على الغلاف الأخير.

يقع الديوان في 112 صفحة من القطع المتوسط - طبع في مطابع الشويخ - تطوان (المغرب).

دوريات عربية

مجلة «مجرّة» المغربية

وعدد خاص عن (المدينة في الأدب)

وصلنا العدد الجديد من المجلة الفصلية المغربية «مجرّة» لربيع 2007 وهذه المجلة تصدر بدعم من وزارة الثقافة عن دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع- مديرها المسؤول محمد البوكيلي وهيئة التحرير: مصطفى يعلي، محمد سعيد سومان.

في التقديم لهذا العدد حديث عن اقتران أسماء كتّاب بمدن من الأجانب والعرب والمغرب قديما وحديثا. جاء فيه: (عالميا: مدينة أفلاطون الفاضلة، وطروادة هوميروس ودبلن جيمس جويس وسانت بترسبورغ ديستوفسكي، وبراغ كافكا، وماكوندو غارسيا ماركيز. وعربيا: عمورية أبي تمام، ومدائن البحتري وأشبيلية أبي البقاء الرندي وقاهرة نجيب محفوظ ويحي حقي وأحمد عبد المعطي حجازي وناصرية عبد الرحمان مجيد الربيعي، ومغربيا: فاس عبد الكريم غلاب وأحمد بناني وعبد الرحمان الغالي وعبد المجيد بنجلون وأصيلة أحمد عبد السلام البقالي وتطوان محمد الخضر الريسوني، ومحمد الصباغ ومحمد أنقار وطنجة محمد شكري وقنيطرة محمد زفزاف. فالمدينة في مثل أعمال هؤلاء هي فضاء مجسد بكل مظاهره وأحيائه المرفهة وحاراته المسقوفة وشخوصه النمطية وأحداثه المتشعبة لكن بصورة مختلفة).

أما بحوث العدد فهي: المدن التي تلهم صورا (د- محمد أنقار)، تجليات المدينة المغربية في قصص الرواد (د- مصطفى يعلي)، جينولوجيا المكان في رواية «المصري» لمحمد أنقار (د- أحمد حافظ، صورة مدينة الرباط من خلال رحلة «خطوات وخطرات» لعبد الحفيظ الغالي (د-محمد احميدة)، القصر الكبير تاريخ المكان وتاريخ الشعر (د- عبد الله بن عتوّ). المدينة في الشعر العربي بالمغرب 1956 -1912 (د - جمال بنسيسان). البعد الجمالي والحضاري لمدينة آسفي من خلال الشعر الملحون (د-منير البصكري)، المدينة في الإبداع والدراسات والأبحاث الجامعية/بيبلوغرافيا النصوص الإبداعية التي عنونت باسم مدينة (السعيد بنفرحي).

أما في زاوية «مشارف» فهناك نص (أنا والمدينة) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من ديوانه (مدينة بلا قلب). ويعرض د. محمد السولامي كتاب «تجليات المدينة في الشعر المغربي للدكتور عبد الجواد السقاط. كما يعرض محمد أحميدة كتاب الدكتور جمال بنسليمان (المدينة في الشعر العربي بالمغرب)

وفي زاوية (ذاكرة) مقتطف من مقامات بديع الزماني الهمذاني تحت عنوان (المقامة البغدادية). وفي زاوية (محطة) يكتب د. مصطفى يعلى موضوعا بعنوان (تبدي المدن العربية).

وكما رأينا من خلال عناوين الموضوعات هناك تنوع وثراء ضمن محور واحد هو (المدينة).

كما أن المجلة عنت بنشر إشهارات عن بعض الكتب، الجديدة الصادرة في المغرب باللسانين العربي والفرنسي.

هذه مجلة جادّة يشرف عليها عدد من الأكاديميين المتميزيين في المغرب.